BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Verdone

Richard Teschner (*1879-1948*)
e il suo "Figurenspiegel"

Bellocchio

Sincerità e violenza de "I pugni in tasca"

Note, recensioni e rubriche di: *BUSCO, CASTELLO, CHITI, GAMBETTI, LAURA, RANIERI, ZANOTTO.*

TRENTANOVE TAVOLE FUORI TESTO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVII - NUMERO 5 - MAGGIO 1966

Sommario

SAGGI E COLLOQUI

NOTE

I FILM

(*Segue a pag. 3 di copertina*)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVII - n. 5

maggio 1966

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telef. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Vita del C. S. C.

Esercitazioni televisive — Nei mesi di gennaio e febbraio si sono svolte e concluse le esercitazioni televisive degli allievi del 2° anno, iniziate in dicembre, con la supervisione del regista Edmo Fenoglio. Sono stati allestiti tre spettacoli tratti rispettivamente da Eugene O'Neill (*Prima di colazione*), Murray Schisgal (*La tigre*) e Arthur Kopit (*O papà, povero papà, la mamma ti ha appeso nell'armadio e io mi sento tanto triste*) nell'adattamento e per la regia degli allievi registi Gianluigi Calderone, Emidio Greco e Alberto Severi. Alla realizzazione degli spettacoli — registrati con Ampex — hanno, come d'abitudine, preso parte gli allievi di tutte le sezioni. Gli allievi registi del 1° anno hanno invece realizzato, sotto la guida di Angelo D'Alessandro, alcune scene dell'originale televisivo di Jack Pulham *Non si può avere tutto*, ciascuno studiando il testo da un personale punto di vista.

Zavattini ha seguito le sceneggiature degli allievi — Cesare Zavattini ha tenuto, nel corso dell'anno accademico, numerosi incontri con gli allievi registi del 2° anno per discutere idee e soluzioni relative alle sceneggiature che gli studenti realizzano negli « shorts » di diploma.

« Signore e signori » presentato da Germi — Pietro Germi, in occasione della presentazione del suo film *Signore e signori*, ha avuto sul film e sulla sua opera in generale un vivacissimo colloquio con gli allievi di tutti i corsi. Il testo verrà pubblicato in uno dei prossimi numeri della rivista.

Fioravanti nella giuria di Mar del Plata — Il direttore del C.S.C., Leonardo Fioravanti, ha fatto parte della giuria del Festival Internazionale di Mar del Plata, conclusosi, come è noto, con l'assegnazione del premio per la migliore regia ad Antonio Pietrangeli per *Io la conoscevo bene*.

Visite al Centro — Una delegazione inglese composta da insegnanti dell'University College London e guidata da Lord Dennis Lloyd ha trascorso due giorni presso il Centro Sperimentale per studiarne minuziosamente i metodi di lavoro e visitarne le attrezzature in vista di una analoga iniziativa che il governo britannico intenderebbe creare. Ha visitato inoltre il C.S.C., intrattenendosi a lungo con il Direttore, lo studioso sovietico Ilya Weissfeld.

Notizie varie

Lutti del cinema — È morto il 6 aprile, a Stoccolma, *Lorens Marmstedt*, 57, prima critico e regista, poi, dall'inizio del sonoro ad oggi, uno dei maggiori produttori cinematografici svedesi (incoraggiò e sostenne, fra gli altri, Ingmar Bergman); il 7, a Roma, *Rina De Liguoro*, 73, famosa « diva » del cinema muto italiano, attiva anche a Hollywood nel primo decennio sonoro (v. articolo in questo numero); il 22, a Roma, *Enrico Glori*, 64, attore del cinema e del teatro italiano (popolare in ruoli di « cattivo », attivo fra il 1936 e il '60);

Cinema e università — Un nuovo passo per l'inserimento del cinema negli studi universitari italiani si è realizzato in questi giorni, con il riconoscimento — a quattro anni dalla sua nascita —, da

parte della sezione universitaria del Consiglio Superiore della P.I., della Scuola Superiore di Giornalismo e Mezzi Audiovisivi, creata a Bergamo dall'Università Cattolica di Milano. Per effetto del provvedimento, tale Scuola assumerà la denominazione ufficiale di « Scuola post-universitaria di perfezionamento in comunicazioni sociali » (stampa, radiotelevisione, teatro, cinema, pubblicità) e rilascierà al termine dei corsi un titolo di studio legale di specializzazione post-universitaria nella materia prescelta.

ASSISI: TAVOLA ROTONDA SU CINEMA E VALORI UMANI — Il X incontro dei cineasti alla « Cittadella Cristiana » di Assisi è stato imperniato su una tavola rotonda di due giorni dedicata a « L'uomo nel cinema d'oggi ». Relatori ufficiali erano Pio Baldelli, Marco Bellocchio, Alessandro Blasetti, Jos Burvenich S. J., Vittorio Cottafavi, Francesco Dorigo, Nanni Loy, Vito Pandolfi e Florestano Vancini, moderatore Ernesto G. Laura. Fra i numerosissimi partecipanti, molti dei quali sono intervenuti nel dibattito, erano gli attori Carlo D'Angelo ed Elsa De Giorgi, il produttore Enzo Doria, i registi Giorgio Trentin e Domenico Bernabei, i critici e saggisti G. B. Cavallaro, Aggeo Savioli, Dario Argento, Italo Dragosei, Enzo Natta, Nato Martinori, Giacinto Ciaccio, e numerosi stranieri fra cui i cecoslovacchi Lihem, Hirsch, Olivova, l'ungherese Gyertya'n, la svizzera Dali Schindler, il senegalese Gueye, l'americano Bachmann, l'austriaca Bleir Brody, il francese Buisine. In chiusura è stato proiettato in anteprima il film *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini.

FILM IN TELEVISIONE — Dopo il ciclo su Alan Ladd, la TV italiana sta per mettere in onda un altro ciclo imperniato su un « divo » hollywoodiano, Gary Cooper, mentre Francesco Savio curerà una breve personale di Ruggero Ruggeri (*La vedova, Papà Lebonnard, Sant'Elena piccola isola*). Intanto G.B. Cavallaro sta allestendo un ciclo di grande interesse culturale, dedicato a Carl Theodor Dreyer e commentato dallo stesso regista, di cui è stata registrata a Venezia lo scorso settembre una lunga intervista. Del ciclo faranno parte tutte le opere maggiori del' cineasta danese, da *La passion de Jeanne d'Arc* a *Gertrud,* questo ultimo appositamente doppiato in italiano. Per i telefilm, si annuncia di buona qualità la serie *Gli inafferrabili* (*The Rogues*) che rivendisce i fasti della vecchia « sophisticated comedy » americana affidandosi a tre interpreti fissi di rilievo: David Niven, Charles Boyer, Gig Young.

Ricordo di Rina de Liguoro

In silenzio, il giovedì santo di quest'anno (aveva disposto che la sua morte fosse annunciata solo a funerali avvenuti) se n'è andata Rina de Liguoro, una delle ultime grandi « dive » della ormai lontana stagione del muto.

Per quanto oggi si possa prendere come punto di riferimento l'entusiasmo dei *fans* per una Loren o una Cardinale, il « clima » è profondamente mutato rispetto all'adorazione vera e propria che veniva ieri riserbata per le belle donne del cinema, in Europa come in America: era l'epoca di Rudy Valentino, dei principi che si rovinavano per un sorriso femminile, delle dame sfavillanti di gioielli, del culto della mondanità, un'epoca, insomma, che celebrava in stile « liberty » i fasti del dannunzianesimo, ultimo sprazzo di vita dell'Ottocento prolungatosi fin nei primi decenni del nuovo secolo. In questa società vuota e irresponsabile, che sarebbe stata ingoiata definitivamente dalla seconda guerra mondiale, Rina de Liguoro seppe muoversi con saggezza, « recitando » il suo personaggio di donna fatale; ma in realtà fu moglie devota e madre appassionata; una saggezza, un equilibrio rispetto ai valori veri della vita che le avrebbero consentito di superare la crisi del « muto » e inserirsi nel cinema più giovane se il disastro finanziario prima (i suoi beni erano rimasti negli Stati Uniti e li perse tutti con la guerra) e la morte — giovanissima — della figlia Regana poi non l'avessero bruscamente allontanata dalla professione.

Nata nel 1892, pianista già avviata al concertismo con buon successo, si era sposata col conte Wladimiro de Liguoro — attore, poi operatore, infine regista di molti film di lei, sia in Italia che a Hollywood — e ne aveva avuto una figlia, quando Enrico Guazzoni, colpito dalla bellezza bruna e sensuale (in cui non era difficile scorgere il tipo fiero dei sardi), la convinse a sostenere la parte di protagonista assoluta di *Messalina.* La de Liguoro aveva appena varcato

la trentina e sembrava orientata verso una pacifica esistenza familiare, ma il trionfo del film, uno degli ultimi « kolossals » del cinema muto italiano, presto esportato in tutto il mondo, le aperse per la porta maggiore l'ingresso in una rapida carriera divistica. Fu sopratutto l'eroina di drammi passionali e di film in costume, ad esempio Anita Garibaldi in *Garibaldi, l'eroe dei due mondi* (1926) di Aldo de Benedetti. In Italia recitò a fianco di Emilio Ghione e di Bartolomeo Pagano (Màciste), in Francia formò coppia — nel '27 — con Mosjoukine per *Casanova,* infine di nuovo in Italia, dopo Vienna e Berlino, interpretò con Febo Mari il « remake » di *Assunta Spina* (1929), diretto da Roberto Roberti. Mentre in Italia il cinema entrava in crisi con la fine del muto, la de Liguoro passava l'Atlantico, accolta con tutti gli onori a Hollywood, dove peraltro trovò il campo occupato da altre « dive » di importazione europea: la Garbo, la Dietrich. Appunto come antagonista di Greta Garbo esordì nel 1930 in *Romance* (Romanzo) di Clarence Brown, ma per lo più fu utilizzata per interpretare le versioni in lingua spagnola che si realizzavano in America per i film maggiori quando ancora non si era pensato al doppiaggio. Tornata in Italia allo scoppio della guerra, fece sino all'ultimo, ma non con molta frequenza, parti di carattere, da *Caterina da Siena* (1947) di Palella, di cui era protagonista la figlia, al recente *Gattopardo*, dove peraltro appariva fuggevolmente impersonando un'antenata del marito nel gran ballo dei Pontaleone.

Chi scrive ha conosciuto Rina de Liguoro negli ultimi anni e ne ricorda con tristezza l'immagine ormai affidata solo alla memoria: una donna che sapeva affrontare la vecchiaia e le ristrettezze con bella dignità e che con estrema semplicità parlava dei suoi anni d'oro, col distacco di chi sa che in altro è il senso della vita. Nel cinema italiano si iscrisse in quel vistoso fenomeno di costume che fu il divismo degli anni '20, e su cui si fondò la capacità di espansione della nostra produzione di allora. Fu un « tipo » e questo « tipo » di bellezza latina portò a Hollywood quando appunto si scopriva il cinema europeo. Ma, come le disse Cecil De Mille un giorno, in America era arrivata troppo tardi.

ERNESTO G. LAURA

è in corso di stampa

Ricciotto Canudo

L'officina delle immagini

Un « classico » dei trattati teorici sul film per la prima volta tradotto in italiano a quarant'anni dalla edizione parigina. È preceduto da una monografia di Mario Verdone, con documenti inediti, in cui Canudo viene presentato come musicologo, dantista, romanziere, poeta, soggettista e teorico cinematografico; nei suoi rapporti con D'Annunzio e col simbolismo; nei suoi manifesti « cerebristi »; nella sua vita di letterato, giornalista, capitano degli « zuavi » nella prima guerra mondiale.

È il n. 3 della « Collana di studi critici e scientifici del Centro Sperimentale di Cinematografia ».

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Richard Teschner (1879-1948) e il suo "Figurenspiegel"

di MARIO VERDONE

Nel primo trentennio di questo secolo l'Austria ha avuto nel concerto europeo un ruolo culturale di primo ordine (1). È l'epoca in cui nasce l'espressionismo, e Kokoschka, col suo « Mörder, Hoffnung der Frauen » (Assassino, speranza delle donne, 1907) ne è certamente alle origini, quanto Arnold Schönberg col suo « Urschrei » (Urlo), che dell'espressionismo divenne caratteristica (2). È l'epoca in cui un cosmopolitismo culturale, un umanesimo slavo-germanico arricchiscono il mondo absburgico, anche con le sue componenti internazionali: Praga, ad esempio, che dà alla cultura di lingua tedesca Kafka, Rilke e Werfel.

Cultura della Vienna absburgica

Il teatro viennese fiorisce per personalità di diversa tendenza, ma tutte di primo piano: Richard Strauss nell'opera, Hugo von Hofmannsthal nel dramma e nel libretto, Max Reinhardt nella regìa e nel magistero attorale, talché usciranno dalla sua scuola alcune personalità di riconosciuto valore nel teatro e nel cinema: Paul Wegener, Paul Leni, Ernst Lubitsch, Otto Preminger, Wilhelm Dieterle, Joseph Schildkraut, Gustav Diehl, Friedrich Feher, Elisabeth Bergner, Helene ed Herman Thimig, Jane Tilden, Rudolf Forster, Ma-

(1) Si ringraziano sentitamente per il cordiale aiuto prestato all'estensore del saggio: Maria Signorelli, Ida Porena, Dott. Walter Zettl dell'Istituto Austriaco di Cultura di Roma, Jan Brabec di Praga (U.H.C.), Dott. Ludwig Cesek dell'Osterreichisches Filmarchiv di Vienna, Peter Kubelka di Vienna.

(2) Cfr. LADISLAO MITTNER: *L'espressionismo,* Laterza, Bari, 1965, cap. III.

rianne Schönauer, Paul Ludwig Stein, Ludwig Stoessel, Ulrich Bettach, buona parte dei quali viennesi. Ma furono suoi allievi o collaboratori anche Lil Dagover, Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Wilhelm Murnau, Luise Rainer, Marlene Dietrich, Wladimir Sokolov, Leopoldine Konstantin, l'americano Mickey Rooney.

Continuando la enunciazione dei valori « viennesi » — internazionalmente meglio conosciuti — negli anni che precedono la prima guerra mondiale, troviamo ancora Arthur Schnitzler, poeta del « Wienercafè », questo convegno ideale, legato anche al nome di Grillparzer, che alcuni si compiacciono di mettere alla stessa stregua, nella storia del costume, dell'« agorà » greco, del « forum » romano, del « burg » germanico e del « palais » francese.

Ha scritto Alfred Polgar, nella sua « Theorie des Cafè Central »:

Da due anni quei due siedono ogni giorno, per ore, tutti soli al Caffè — Ah! è un buon matrimonio! — No, è un buon Caffè! (3).

Tra i pittori come non ricordare Gustav Klimt, capofila dei trentuno della « Sezesesion » viennese, cui appartiene anche Egon Schiele; tra gli architetti Otto Wagner, campione dell'« art nouveau », ed Josef Hoffmann suo allievo; tra gli scrittori è Robert Musil, espatriato all'arrivo delle camicie brune. Tra i musicisti converrà ancora indicare Gustav Mahler, che dirige l'Opera di Stato dal 1897 al 1907, Franz Schreker e Anton Webern, allievo, con Alban Berg, di Schönberg. Tra gli scultori, Max Klinger e Franz Metzner.

Nel mondo del teatro si inserisce anche una personalità come quella di Karl Kraus (« Die letzten Tage der Menschheit », Gli ultimi gironi dell'umanità, 1918) autore e critico, fondatore della rivista letteraria « Die Fackel », nella quale è presente un poeta come Georg Trakl.

Pensando a scrittori quali Musil e Trakl — la cui letteratura,

(3) Nel 1959 ho visitato con grande mio diletto la esposizione « 275 anni del Caffè viennese », di cui conservo il catalogo « 275 Wiener Kaffeehaus ». Nel sottolineare le influenze del Caffè viennese sulla letteratura, l'arte, il giornalismo, il gergo, il teatro, il cabaret, la musica, il cinema (le prime proiezioni), la cucina, l'arredamento, e anche quelle, positive o negative, sulla politica, la singolare esposizione recava anche alcuni « slogans » e modi di dire tradizionali, che mi piace ricordare, come: « Sage mir Dein Stamm-Kafé und ich sage dir wer du bist » (Dimmi quale caffè frequenti e ti dirò chi sei); « Das Wiener Kaffehaus wird solange bestchen als es noch Menschen anziehen kann » (Il caffè viennese durerà finché sarà in grado di attirare gli uomini).

più che arricchirsi del metodo psicanalitico, ne accettò molti spunti di osservazione — viene spontaneo il ricordo di un'altra grande personalità che opera nel mondo della scienza, ma non è estranea alle ricerche dei poeti: Siegmund Freud. La sua « Psicopatologia della vita quotidiana » (1904, prima, e 1924 ultima edizione) fu per chiunque, ma soprattutto per gli artisti, lettura avvincente e stimolante più di ogni altra, quale documentario ricchissimo di episodi singolari, interpretazione degli atti più umili e inosservati, quanto emblematici, indicatori delle contraddizioni e dei grovigli della nostra vita di ogni giorno, psichica in particolare.

Alcuni critici viennesi diventano protagonisti della discussione europea delle arti: Herman Bahr, grande avversario di Karl Kraus, è il primo che usa il termine di « Espressionismo » nel suo « Expressionismus » (1916). Josef Gregor è autore con Fülop-Muller di proficui studi sul teatro russo, ed è anche presente nella ricerca cinematografica con « Das Zeitalter des Films » (1932). Ad Heinz Kindermann si deve una delle più poderose opere generali di storia del teatro, dai molti e densi volumi.

Vicino a queste figure eminenti della cultura europea non trascureremo di porre un uomo di cinema come Erich von Stroheim. Nel libro di Claudio Magris « Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna » (Einaudi, Torino, 1963), che ho tenuto molto presente nella stesura di questo saggio, trovo una sola lacuna nel ricco panorama offerto dallo studioso: la personalità di Erich von Stroheim, non preso in esame ma che dovrebbe essere considerato fatto culturale alla pari di qualsiasi altro, forse, a momenti, più di ogni altro ricco di valori evocativi dell'epoca.

Vienna non era, alla vigilia della prima guerra mondiale, sprovvista di registi cinematografici di valore. Erano convenuti nei suoi studi gli ungheresi Alexander Korda e Michail Kertesz (Curtiz), prima di portarsi l'uno in Gran Bretagna, l'altro in America. Brillava sullo schermo come sulle ribalte il popolarissimo Alexander Giraldi che nel *Millionenonkel* di Ernst e Hubert Marischka (1913) dà un esempio di fregolismo. Franz Lehar aveva interpretato un film autobiografico.

Vi si erano affermati, o vi erano nati, per poi svolgere altrove la loro attività, Fritz Lang, Karl Grüne, Richard Oswald, Joseph von Sternberg, taluni dei quali cospicui rappresentanti del cinema espressionista, e Georg Wilhelm Pabst, che sta alla origine della « Neue Sachlichkeit » cinematografica, Karl Hartl, Gustav Ucicky,

Walter Reisch (autore di un più recente, ma poco conosciuto *Der Cornet* [L'alfiere], da Rilke). Ma quello che doveva diventare il maggiore dei cineasti nati a Vienna e tra i quattro o cinque maggiori di tutto il mondo, Erich von Stroheim, si era trasferito in America nel 1909 e si era messo a fianco di Griffith. Fu quest'uomo che con *Blind Husbands* (1918), *Foolish Wives* (Femmine folli, 1921), *Merry Go-Round* (Donne viennesi, 1922-23), *Queen Kelly* (1928), *The Wedding March* (Sinfonia nuziale, 1926-28) e *The Honeymoon* (Luna di miele, 1927-28) dette le immagini più calde, più impregnate di realtà, di umori e di vita della Vienna absburbica, ispirandosi in *The Merry Widow* (La vedova allegra, 1925) a Franz Lehar, cui si rivolgerà più tardi anche Lubitsch. Di tutti gli artisti fin qui ricordati forse è proprio Stroheim l'unico capace di darci una immagine autentica, sostanziosa e incancellabile della capitale imperiale: non importa se attraverso film realizzati in America, ché l'ordine mercantile di Hollywood, con cui si troverà in fiero contrasto, fino a lasciare la regìa, non riuscirà mai a soffocare le sue origini, i suoi ricordi, il suo spirito viennese.

È, la sua, una Vienna tanto leggera quanto tragica nel fondo, assai più di quella di un Willy Forst in *Maskerade* (Mascherata, 1934), orientata verso l'epicureismo, il cui mondo è magari dissimulato in stati immaginari come quelli di Lubitsch (Illiria, Orlovia) dove è regina la danza (4); una Vienna superficiale e sensuale da « belle époque », regina dell'operetta, popolata di vacüi ufficiali, di amministratori ottusi, di borghesi che hanno il culto della gioia di vivere, gioviali e ghiottoni, tanto che considerano « lo stomaco il più gran re della terra ». Dalla scena del teatro imperiale e del caffè si passa alla caserma. Il compiacimento della contemplazione di questa realtà diventa per gli scrittori più corrosivi (Schnitzler) anche critica. Il narcisismo sensuale non esclude la stanchezza e la vertigine della terra che manca sotto i piedi: la previsione di un futuro doloroso e mortale, affrontato senza forza di reagire, con volontarietà della decadenza, considerata ineluttabile.

A Stroheim — la cui satira è antiborghese e antimilitarista — non sfuggono gli aspetti più volgari e narcisistici di questo mondo, la sua insincerità da caserma, e ne vede come Karl Kraus il gigantesco cimitero dei campi di battaglia: basta la immagine del mutilato

---

(4) Diversa è la Cacania di Musil (K.K., cioè « Koeniglich und Kaiserlich ») che è inequivocabilmente l'Austria.

di *Femmine folli,* all'ingresso del fastoso hotel. Si beve champagne, si dilapidano fortune, si giuoca alla *roulette,* si danza: ma la morte veglia i gaudenti.

Origini boeme di Teschner

Accanto ai nomi di grande prestigio che abbiamo or ora ricordato, converrà farne anche un altro, quello di Richard Teschner, scomparso a Vienna il 4 luglio 1948: Teschner, massimo esponente del teatro di marionette viennese inteso come forma d'arte, anche se nato (il 22 marzo 1879) a Karlsbad (Karlovy Vary), nell'allora regno di Boemia.

Figlio di un litografo, fu pittore, scultore (ceramica, alabastri, maschere, cere colorate, strumenti musicali), incisore, illustratore di libri, scenografo; ma la sua maggior fama resta nel teatro di marionette.

È considerato austriaco perché vissuto nell'epoca absburgica (quell'epoca cui va ricondotto, oltre a Kafka, anche uno Svevo) e per avere esplicato a Vienna, dove si trasferì nel 1909, la maggior parte della sua attività artistica. Lo stesso avvenne per altri artisti di origine boema: Alfred Kubin, per esempio (5).

Karlsbad fu sino al 1918 una città di carattere assolutamente tedesco. Ancora oggi se ne avvertono il passato e le origini attraverso i grandi alberghi di architettura absburgica, caratteristici della celebrata città termale. Teschner fece i suoi studi a Praga, prima alla Accademia di Belle Arti (dal 1893 al 1896), poi — rientrato per qualche anno a Karlsbad e nuovamente emigrato — alla Università tedesca, che fu bilingue già dalla sua fondazione, avvenuta nel 1348. Soltanto nel 1945 il ramo tedesco fu soppresso.

A Praga Teschner — come narra il suo biografo Franz Hadamowsky, al quale faremo spesso ricorso in queste pagine — ha il primo contatto, più romantico-letterario che artistico e tecnico, col teatro delle marionette (ne vediamo le tracce anche nei suoi quadri, ad esempio in « Marionettendrama », 1904), riporta una forte im-

(5) Alfred Kubin nacque il 10 aprile 1877 a Leitmeritz in Boemia ed è morto il 20 agosto 1959 a Zwickledt. È vissuto a Salisburgo e a Monaco. Nel 1937 ebbe luogo in occasione del suo sessantesimo compleanno la esposizione giubilare alla « Albertina » di Vienna.

pressione nell'incontro con i teatrini della fiera annuale, crea la forma originaria del suo primo teatro « Der goldene Schrein », disegna il « Wassermann », l'uomo d'acqua, e il folletto Zipzip.

La Galleria Moderna di Praga conserva, dell'artista, i dipinti « Allegretto » e « Trionfo ». Sulla sua opera pittorica e scultorea, scenografica e grafica, indicativo è il volume di Arthur Roessler dove sono le riproduzioni dei dipinti « Kleinzeitner Ring in Prag » (1902) e « Marionettendrama » (1904), delle scene di « Pelléas et Mélisande » (1908), di bozzetti per film (« Filmentwurf », 1926), delle sculture « Specksteinfiguren » (1909), le illustrazioni del « Münchhausen » (1910) e delle « Mille e una notte » (1917) e, autentica opera di scultura, dai motivi orientaleggianti, il teatrino « Der goldene Schrein » (1912).

Per la sua attività di illustratore sono da segnalare anche « Wenn es rote Rosen schneit » di Hedda Sauer, Verlag C. Bellmann, Praga, 1904, e « Daniel Jesus » di Paul Leppin, Verlag Jacques Hegner, Berlin-Leipzig, 1905; ma non vanno dimenticate anche le illustrazioni di libri di Gustav Meyrink, le « Balladen und Schwänke » di Oskar Wiener, « Ein Scherzspiel » di Peter Krauze.

Nel 1906 Gustav Meyrink (nato a Vienna, ma nel 1900 a Praga, dove lavora in una banca, come Kafka in una compagnia di assicurazioni, e Svevo è, a Trieste, amministratore e commerciante) parla con ammirazione delle attività di Richard Teschner e ne mette in risalto le qualità, tipiche degli artisti della Praga romantica. Meyrink, Kisch, Wiener, Brod, Leppin, Weiss, Ungar, Brod, Teschner, appartengono alla stessa cerchia. L'interesse, ereditato dalla letteratura romantica, per il sovrannaturale, per il mistero (non si dimentichi che Meyrink è l'autore di « Der Golem ») li accomuna. Gli scrittori che li interessano sono Poe ed Hoffmann.

« Io devo molto — ha scritto Teschner — a quel terreno artistico stagnante ma fruttuoso della Praga tedesco-slava anteguerra, e al mio scambio di idee con poeti praghesi come Paul Leppin, Gustav Meyrink, Max Brod. Quest'ultimo lesse "Der leisse Soldat " e " Orchideen " nel mio primo studio. Io avevo portato a termine alcune marionette ma ero rimasto bloccato per mancanza di tempo e di denari, o forse perché il frutto non era ancora maturo ».

Nel volume « Der Heimat zum Gruss - Ein Almanach deutscher Dichtung und Kunst aus Böhmen herausgegeben » di Oskar Wiener e Johann Pilz (Prometeus, Berlin, 1914) è riportata una tavola di Teschner, « Der Wasserman », che può riassumere eloquentemente

una certa parte del suo mondo: la scena è una piazza boema, che potrebbe essere di Praga come di Karlsbad, attraversata da un corteo guidato da un sacerdote. Vi sono torri e campanili, un tempietto, un animale acquatico simile ad un centauro marino, l'uomo-cigno (il « Wassermann »).

Potrebbe essere la scena descritta nel capitolo terzo del « Golem » di Meyrinck, dove appare una processione di coribanti, con un ermafrodito seduto al centro della piazza, su un tronco di madreperla. Ma Teschner portò il « Wassermann » nel « Goldene Schrein » fin dal 1913.

Mistero, misticismo, sovrannaturale, simbolo: queste sembrano essere le componenti della tavola, e le componenti stesse dell'anima di questo austro-boemo, attratto dal sovrannaturale e dal mistico, dalla cabala, come gli scrittori della Praga romantica o del suo ghetto: Brod, Adler, Baum, Wiener, Leppin, Salus, Sauer, Weiss, Ungar, mistici come altri austro-boemi: Kubin e Meyrinck.

Scrittori e artisti inclinati verso la metafisica, attratti dagli aspetti realistici del mondo e della sua musicalità, compongono, in una visione fondamentalmente onirica, sintesi di sogno e di lucidità, di razionalismo e di ironia. Il loro fantasticare diventa macabro-grottesco, come nella « Danza macabra ». Il gusto dell'orribile e della morte — come in Kafka, come in Meyrinck — ha elementi romantici passionali ed esperienze occultistiche moderne. Rivivono le leggende del ghetto di Praga — come in « Rëubeni » del sionista Max Brod — in strane e misteriose luci, nell'incontro di tre culture: slava, tedesca ed ebraica. Si inserisce potentemente in essi la « tradizione giudaica », cioè la « cabala », questo complesso di dottrine esoteriche e mistiche, cosmologiche, angelologiche e magiche: e cioè un Dio infinito e misterico che si deduce dalle cose create, un mondo che nasce come emanazione da Dio, le forze assolute intermediarie (« Sefirot »: sapienza, intelligenza, bontà, giustizia, ecc.) e gli esseri intermedi — gli angeli —, il male come deficienza delle creature, l'uomo come perfezione della natura, la preghiera come mezzo di elevazione, l'anima come emanazione delle « sefirot », la morte come stato che avvicina alla purificazione, la metempsicosi come trasmigrazione di anime che può aver luogo da un uomo vissuto nel passato ad un altro contemporaneo, dagli uomini agli animali e agli esseri demoniaci — Golem, Basilisk, Wassermann —; una condizione di punizione che precede la espiazione e la redenzione, o liberazione collettiva e messianica.

Questo mondo a contatto con la tradizionale « nostalgia » ebraica

che rinasce potentemente nell'Ottocento con il chassidismo cabalistico e religioso, che assorbe elementi orientalistici e slavi (dalla Polonia e dalla Ucraina soprattutto) fondendo misticismo e magìa, ma sostituendo la *personalità* alla *santità* (6); questo mondo dominato dal senso della morte, romantico, mistico e vampiristico, dove il « mago » tende a prendere il posto del sacerdote, del « rabbino », appartiene alla cultura boema e particolarmente a quella della Praga fine secolo XIX (7); piuttosto congiunto, fuso col mondo ebraico, dacché non si può parlare, all'epoca di Teschner, di una distinzione netta fra ebrei e non ebrei: gli scrittori, proprio come appare nella citata antologia di Oskar Wiener, cattolici, ebrei o protestanti che siano, guardano alla terra boema come alla « Heimat ». Il problema semitico non appare in uno stato di tensione, e non rinasce che col Sionismo di Theodor Herzl, che avrà grande rilancio dopo la prima guerra mondiale. Lo scrittore boemo si esprime in tedesco (Rilke, Kafka) e si sente tedesco. La frenesia per il disfacimento, la attrazione della fine, comunicata dal mondo absburgico, lo suggestiona. Ed è su queste componenti che si forma, e poi si esprime, Richard Teschner, come, assai più chiaramente, il mondo del cinema espressionista: quasi emblematicamente tenuto a battesimo, come tutti sanno, da un praghese, Hans Janowitz, e da un austriaco, Carl Mayer, in quel *Kabinett des Dr. Caligari* per cui il boemo Alfred Kubin (pittore e scrittore) avrebbe dovuto creare la scenografia (8).

Teschner e Meyrinck: il Golem

Il fatto che lo stesso Teschner dichiari « Io devo molto a Meyrinck » fa acquistare luce particolare a Gustav Meyrinck (1868-1932)

---

(6) Cfr. ARNOLD MANDEL: *La vita del chassidismo,* Longanesi, 1965; SCHOLEM: *Le grandi correnti della mistica giudaica,* Il Saggiatore, 1966; BAIONI: *Kafka, romanzo e parabola,* Feltrinelli, 1962.

(7) Si confronti: MARIO VERDONE: *Kafka, Kubin e l'espressionismo cinematografico,* in « Bianco e Nero », Roma, n. 6, giugno 1953.

(8) Anche « Der Golem » doveva essere illustrato da questo disegnatore fantastico, visionario, Alfred Kubin (1877-1959), che lo aveva letto in manoscritto, abbozzato nelle parti principali, prima del 1908: allorché, cioè, pubblicò il suo « Die andare Seite » (L'altra parte). Alcune delle acqueforti destinate a « Der Golem » apparvero così in « Die andere Seite ». Cfr. L. MITTNER cit., pagg. 76-77. Qualche affinità tra i due romanzi di Kubin e Meyrinck si può ravvisare nella costruzione

e al suo « Golem » (1915). Non soltanto Teschner, però, fu suo debitore. Dice infatti Kafka del « Golem »: « L'atmosfera dell'antico quartiere ebraico di Praga vi è descritta meravigliosamente » (9).

Nel romanzo di Meyrinck, che narra la allucinante storia di un cesellatore di gemme accusato di un crimine non commesso, è evocata la leggenda di un uomo artificiale — il Golem — che un rabbino cabalistico ha creato nel ghetto e votato ad una presenza automatica, senza pensiero, mettendogli una parola magica tra i denti. Ritirandogli la parola magica dalla bocca, il Golem ridiventa statua di terra. Il rabbino lo impiega come domestico: il Golem lo aiuta a suonare le campane ed a fare umili lavori di ogni genere. È un essere pesante e semicosciente, sotto la influenza della iscrizione magica, che il rabbino deve però controllare se non vuole che diventi forza irresistibile, irriflessivamente scatenata.

Non è soltanto nella evocazione della leggenda, che fa parte della tradizione letteraria di Praga (tanto che Chaijm Bloch nel 1914 compose una antologia sul tema, « Der Prager Golem »), o nella storia fantastica vissuta da Athanasio Pernath che il libro mantiene il suo fascino. Esso colpisce per la varietà dei personaggi, principali o secondari, che sono presentati o che fuggevolmente vi fanno apparizione: il diabolico dottor Wassory, un oculista che diagnostica glaucomi inesistenti operando sadicamente e arricchendosi con l'altrui sciagura; il vecchio manipolatore di marionette Zwakh; il rabbino-mago che legge testi sacri; l'illusionista che si serve di una lanterna magica per evocare fantasmi; il sordomuto tagliatore di ombre Kautsky; il famigerato assassino di Praga Babinski; un uomo dai denti di porco; un ermafrodito « che simboleggia la fusione, la unione magica del virile e del femminino in un genere considerato semidio, punto finale, o meglio, partenza per un cammino nuovo ed eterno ». Hillel, il rabbino, « vestito di una redingote nera, porta dei guanti e si tiene immobile ». Ma si vedano anche i luoghi dell'azione: caffè, cabaret, abitazione del rabbino; il ghetto dove le case di Meyrinck

---

autobiografica e nel contenuto assolutamente fantastico. In Teschner Kubin dovrebbe aver lasciato traccia attraverso la Città del Sogno di « Die andere Seite ». Perla, costruita ad di là di plaghe inaccessibili: e qui vengono a mente la composizione pittorica di Teschner « Traumwanderung durch eine alte Stadt » (Viaggio immaginario in una grande città) o gli schizzi per il film *Die gesthohlene Diva.*

(9) Riportato in: GUSTAV JANOUCH: *Colloquio con Kafka,* trad. di Ervino Pocar, Martello, Milano, 1952.

appaiono come umanizzate: hanno « la fronte inclinata », sembrano « assopite », e « una vita perfida e ostile sembra sprigionarsi da esse ». « Si voltano le spalle così bizzarramente ». « Erano le case le vere e segrete padrone della strada ». « Mal dipinte, come vecchi animali imbronciati si innalzano le une accanto alle altre ». E in mezzo vi passa « un cane bianco », e sembra quasi portarvi una chiazza di colore.

Se le case di Meyrinck sono espressioniste, e ricordano quelle di *Golem* (1920), di *Nosferatu* (1922), di *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919), di *Die Strasse* (1923) (scenografi Hans Polzig, Albin Grau, Warm, Röhrig Reimann, Ludwig Meidner) il dottor Wassory è certamente anche Caligari, Mabuse, lo scienziato di *Alraune* (1928, desunta dal romanzo di Hans Heinz Ewers), o di *Homunculus* (1916). E appartengono al mondo di Meyrinck anche i personaggi di *Baruch* di Dupont (1924) e di *Schatten* (Il mostratore d'ombre, 1923) di Robison. Ancor meglio l'opera di Meyrinck appare ispiratrice — con Mayer, con Janowitz, con Ewers — del cinema espressionista: è suo infatti un *Das Wachsfigurenkabinett* scritto nel 1907, e realizzato in film nel 1924 da Paul Leni; suo il *Golem* che ispira nel 1914 e nel 1920 Paul Wegener. Ma ritroveremo il suo mondo anche nelle pantomime di Teschner: forse in « Orchideen » — non ci è possibile per ora verificare — e che ha almeno in comune il titolo con una pantomima di Teschner (il libro è del 1905), e nella « Künstlerlegende », con la storia del vecchio artista e del suo assistente che si innamora della modella, dove è un forte richiamo al capitolo sesto del « Golem », nel quale figurano al posto dei due personaggi un Rector Magnificus e il suo allievo. (Ma un raffronto si potrebbe fare anche col *Michael* realizzato nel 1924 da Dreyer).

Sono qui alcuni punti in comune tra Meyrinck e Teschner, ma non sono i soli. Entrambi si appassionarono alla parapsicologia, alle leggende cabalistiche di Praga, ai problemi del misticismo orientale. È singolare ritrovare la statua del Budda sul « Goldene Schrein », e anche in una scena del *Drachentöter,* come è con la lettura della vita di Budda che si apre il primo capitolo di « Golem ». È singolare come lo scultore Teschner lavori alle pietre grasse come Meyrinck è affascinato da « una pietra che somigliava ad un pezzo di grasso » (« Golem », cap. 20); come entrambi siano attenti alla dottrina segreta ebrea: la cabala. E l'Estremo Oriente attira Meyrinck attraverso il Taoismo, il Buddismo, l'Induismo, lo Yoga, mentre Teschner

trova la base del suo teatro nelle ombre Wajang. Entrambi soggiogati dalle teorie teosofiche e occultiste, dalla esplorazione del dominio subliminare, del subcosciente, della profondità abissale dell'essere, dell'« Urgrund » di Nikolaj Berdjajev; entrambi tesi nello sforzo di afferrare la natura intima degli esseri e delle cose.

Resta il problema se l'opera di Teschner debba essere inquadrata nell'espressionismo. Vi confluiscono certamente elementi romantici ed espressionistici, ma, assai più, « Jugendstil ». (Lo stesso si potrebbe dire di Kokoschka il cui itinerario dallo Jugendstil all'espressionismo è evidente). I confini, qui, sono assai labili. E viene da pensare che neppure molti film considerati « espressionisti » sono del tutto tali (11): *Doktor Mabuse,* per esempio, che è apertamente « Jugendstil », che ne possiede tutta la tendenziale necrofilia.

Der goldene Schrein

Alla Kunstakademie di Praga, dove Teschner studia per tre anni, nasce la sua prima idea per il teatro di marionette e per le sculture di cera policroma. Soggiorna per la prima volta a Vienna nel 1900-1901. Tornato a Praga, crea nel 1906 le marionette, di concezione naturalistica, per « Der Tor und der Tod », di Hofmannsthal. Nel 1908 disegna la scena ed i costumi di « Pelléas et Mélisande » di Claude Debussy per Angelo Neumann. Nel 1909 si trasferisce a Vienna e nel 1911 giunge in viaggio di nozze in Olanda, dove scopre, in un certo senso, le Indie olandesi e il loro teatro, prendendo dimestichezza con le figure Wayang e disegnando, nel 1912, un

---

(10) Cfr. NIKOLAJ BERDJAJEV: *La concezione di Dostojevskij,* Einaudi, Torino, 1945, pag. 57.

(11) RUDOLF KURTZ vede nel suo *Expressionismus und Film* (Berlino, 1926) elementi espressionistici nel film *Die Bergkatze* (La gatta selvatica, 1921) di Ernst Lubitsch; ma come ho notato in *Expressionismus - Kammerspiel - Neue Sachlichkeit - Liberty* (in « Filmcritica », n. 159-160, 1966), sono assai più rilevanti quelli *Jugendstil.* E lo stesso si può dire di *Die Austern Prinzessin* (La principessa delle ostriche, 1919) e di *Die Puppe* (La bambola di carne, 1919). All'espressionismo comunque riporta, « sia pure in forma caricaturale, anche *Die Puppe.* Questo Hilarius fabbricante di bambole è, in chiave di commedia, una specie di " dottore " hoffmanniano o di Caligari; la sua bambola si apparenta — sia pure per lontana e superficiale analogia — con gli autori e le creature sovrannaturali di *Genuine, Golem, Homunculus, Alraune* », ecc. (v. « Filmcritica » cit.).

« Folle re Hanuman » e « Petruk » (un « Punch », un « Pulcinella », un « Petrouchka giavanese »). A Vienna nel 1912 impianta il suo teatro « Der goldene Schrein ». È un vero e proprio « scrigno » che sembrerebbe scolpito in Oriente. Non v'è sipario, ma porte che si aprono girando sui cardini come un tempio. E vi mette in scena dapprima testi giavanesi: « Kosumos Opfertod », « Nabi Isa », « Nawang Wulan ». Tra i suoi primi spettatori, entusiasti, sono Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Alfred Roller, Kolo Moser, Burghard Breitner. Ma presto conquisterà anche Max Reinhardt. Poi dà altri lavori, non più ricalcanti testi e leggende orientali: « Weinachtsspiel » una sacra rappresentazione della Notte di Natale, *Prinzessin und Wassermann* (1919), che riprenderà in film e nel suo « Figurenspiegel ».

Con Teschner i Wajang acquistano uno stile nuovo, originale, utilizzando le tre dimensioni. Il Wajang non si può paragonare né al burattino su bastoni, né alla marionetta a fili occidentale. Teschner giunge ad una fusione dei due generi. La marionetta è tenuta su dal basso per mezzo di bastoncini ed anche le mani sono sostenute da asticciole nere. La testa, il collo, il tronco — pieghevoli —, e le gambe, sono mossi da fili che passano all'interno della figura e scendono verso il basso.

La attività teatrale di Teschner diviene, anche per incoraggiamento degli artisti che frequentano il suo teatro, sempre più intensa, fino a diventare fondamentale. Pensa che il teatro di marionette ha possibilità infinite, e deve essere impiegato « non in concorrenza con il teatro degli attori, ma in contrapposizione, sfruttando consciamente la magìa e le qualità specifiche delle marionette ». E ottiene in questa particolare forma di spettacolo un successo, e soprattutto, una celebrità, che le altre forme di espressione da lui praticate ancora non gli avevano dato. Tanto che — asserisce un catalògo londinese (Ifan Kyrle Fletcher) di testi e documenti teatrali dove sono registrate sue opere — « se v'erano stelle del cinema come Greta Garbo, così v'erano marionettisti come Richard Teschner ».

Tradizione cèca del teatro di marionette

La inclinazione verso il teatro di marionette nasce in Teschner dalle sue stesse origini cèche.

Le marionette erano assai diffuse, alla fine del secolo XIX, in tutti

i centri che oggi costituiscono la Cecoslovacchia, e non soltanto per spettacoli pubblici, ma anche negli stessi teatrini familiari. Raccolti in dinastie, i marionettisti si tramandavano fantocci e repertori, che comprendevano la leggenda di Faust e drammi cavallereschi, testi shakespeariani e sacre leggende. E poiché il gran numero di spettacoli suscitava anche un giudizio critico, nacque anche il genere della « parodia », allo scopo di motteggiare i marionettisti meno originali. Verso la fine dell'Ottocento si pubblicarono, addirittura, di queste parodie, alcune raccolte.

Le marionette, anche quelle meno originali, tenevano viva la lingua cèca nei più remoti villaggi, e svolgevano una funzione patriottica nel XIX secolo — come il teatro d'ombre in Algeria, nella stessa epoca, o come certi teatri italiani dei burattini, nel Risorgimento — in un momento in cui la Boemia non aveva un teatro nazionale e la provincia era culturalmente abbandonata. Il maggior studioso boemo di marionette, Jindřich Vesely, organizzò nel 1911 una mostra di marionette e organizzò una Associazione cèca degli Amici della Marionette.

La diffusione delle marionette prese proporzioni così vaste che nel 1911 cominciò ad uscire una rivista, « Český loutkar » (Il marionettista cèco) diventata « Loutkar » nel 1917, e il cui ultimo numero uscì il 25 giugno 1939. Questa popolarità delle marionette in Cecoslovacchia non è mai diminuita, anzi è ancor meglio dimostrata oggi dal fatto che — mentre maestri come Jiří Trnka, Karel Zeman, Hermína Týrlová sono operosi, facendo nascere anche allievi di valore quali Břetislav Pojar — una facoltà di Marionettologia prepara dal 1952 artisti e studiosi alla Accademia di Praga. Soltanto di recente, su questo esempio, è nata una iniziativa consimile a Bochum, in Germania, sotto l'egida del Deutsches Institut fur Puppenspiel.

Dal capitolo di Maria Benešová sulla tradizione cèca del teatro di marionette così si possono condensarne per sommi capi le origini (12):

Il teatro di marionette cecoslovacco è legato ad una tradizione boema di oltre trecento anni, che arrivava in tutti gli strati della popolazione, ed ebbe uno sviluppo indipendente e autonomo. A differenza degli esempi orientali, le cui influenze ed incitamenti contribuirono alla sua nascita in Europa, il teatro di marionette boemo fu adottato per sostituire il teatro normale, cioè

(12) Cfr. MARIA BENEŠOVÁ: *Il cinema di animazione,* in *Il film cecoslovacco* di Ernesto G. Laura, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1960, pag. 132-133.

con attori viventi. Finché lo si intese così, fu strettamente legato alla città, ma quando l'affermarsi del teatro con attori soppiantò nelle città i marionettisti, questi si orientarono verso i villaggi, diventando i diffusori di nobili idee in mezzo al popolo. Tale funzione ebbe importanza fondamentale nella seconda metà del XVIII secolo e nella prima metà del XIX, all'epoca della ripresa della coscienza nazionale. In questo periodo gli animatori di marionette, che vivevano in dure condizioni essendo stati relegati dalla legge a far parte della categoria dei saltimbanchi, giocolieri e prestigiatori ambulanti, esercitarono grande influenza sulla rinascita nazionale. Andando di villaggio in villaggio facevano pervenire al popolo idee di rivolta agli oppressori. Verso gli anni quaranta del secolo scorso giravano in Boemia ben settantanove famiglie di animatori di marionette. Fu in questo periodo che visse il leggendario Matěj Kopecký, fondatore di una dinastia di animatori cèchi, nella quale l'amore per le marionette si trasmise di generazione in generazione.

Il teatro di marionette si riflette nell'opera di grandi artisti nazionali del secolo scorso. Il compositore Bedřich Smetana dedicò alle marionette due graziose « ouvertures », il pittore Mikoláš Aleš dipinse con amore scenografie e pupazzi e infine il romanziere Alois Jirásek dedicò ai marionettisti la sua « féerie » « Il signor Johannes ». Tutto ciò contribuì alla rinascita del teatro di marionette, avvenuta alla vigilia della prima guerra mondiale. In quest'epoca si formò un gran numero di compagnie tra cui il celebre teatro delle colonie in vacanza, cui aderì nel 1917 Josef Skupa. Più tardi anche la radio cecoslovacca inaugurò regolari trasmissioni di marionette e dal 1925 al 1934 mise in onda ben 261 commedie del repertorio marionettistico. I teatri presentavano, oltre che testi per ragazzi, anche *music-halls* politici, opere e drammi classici. In questo periodo di fermenti e di rilancio del teatro di marionette in Boemia gli attuali creatori del film di animazione erano nella età in cui il fanciullo è particolarmente attratto dalle marionette. Jiří Trnka racconta volentieri la storia del suo primo successo, quando a nove anni vinse un libro in un concorso organizzato da Skupa in onore dei suoi piccoli spettatori per aver disegnato il più bel Kasperl. Anche Hermína Týrlová e Karel Zeman ne erano appassionati spettatori. L'amore per questo teatro tradizionale, per le fiabe nazionali, per le leggende e tradizioni popolari, li protesse dalle influenze straniere nel momento in cui si volsero al cinema di animazione, e li aiutò fin dall'inizio a trovare soggetti, stile, tecnica ed espressione figurativa personali.

Nessun cenno è però qui dato dell'opera di Richard Teschner, nato a Karlsbad (poi Karlovy Vary). Né cenni su Teschner si trovano neppure nella « Histoire générale des marionettes » di Jacques Chesnais (Bardas, Paris, 1947), o in « Les Marionettes Tchécoslovaques » di Jan Malik (Orbis, Praga, 1948). Notizie brevi si rintracciano, in testi generali ed enciclopedie, soltanto nel « Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs » di E. Bénézit (Grund, 1962) e nella « Enciclopedia dello spettacolo ». Più recentemente Teschner ha tuttavia attirato la attenzione degli studiosi. Ed

ecco due pubblicazioni speciali che trattano della sua opera: il già ricordato « Richard Teschner » di Arthur Roessler (Gerlach & Wiedling, Vienna, 1947), che ce lo presenta nel complesso della sua attività (pittore, scultore, illustratore di libri, scenografo, creatore di marionette) e « Richard Teschner und sein Figurenspiegel » di Hans Hadamowsky (Edoard Vancura Verlag, Vienna-Stoccarda, 1956) di cui Fritz Wortelmann offre qualche estratto in « Figuren Theater » (dicembre 1963, n. 1, Bochum).

Nelle storie del cinema, poiché Teschner fu operoso anche in questo campo dello spettacolo, gli dedica due righe soltanto Marcel Lapierre a pag. 232 di « Les cent visages du cinéma »: « In Austria Max Goldschmidt dirige *Rêve de carnaval* (1930), film con pupazzi di Richard Teschner ». Altre notizie della sua attività cinematografica sono nel catalogo n. 214 di libri « History of Entertainment » di Ifan Kyrle Fletcher di Londra (1965).

La collaborazione con l'UFA (1926)

Teschner fu attratto dal cinema nel 1926, quando, segnalato da Leni Riefenstahl, collaborò con Arnold Fanck e i suoi assistenti Clemenz Holzmeister e Luis Trenker alla UFA, per *Wintermarchen,* e poi con Carl Hoffmann disegnando scene per un film con trucchi, scritto da Robert Reinert (13), *Der geheimnisvolle Spiegel,* uscito nel 1928. Ma aveva già avuto un'idea per film nel 1919.

Wintermarchen — nonostante che fossero già pronti i progetti (egli aveva preparato 67 bozzetti, e 5 Holzmeister) — fu accantonato: ne fa causa, indiretta, l'insuccesso riportato dal film di Fanck con Leni Riefenstahl *Helige Berg* (La montagna dell'amore, 1925).

Nel 1926 pensò a vari progetti, che sviluppò con disegni: *Der Krieg, Ameise und Grille, Die Orchidee.* Di *Krieg* possiedo alcuni bozzetti: qui la ispirazione di Teschner, che pensa ai lutti e ai disastri della guerra, sembra risentire di idee di Musil (« Die Verwirrungen des Zöglins Törless », I turbamenti del giovane Törless, 1906) e in particolare di Karl Kraus (« Gli ultimi giorni dell'umanità ») e del poeta Trakl.

(13) Robert Reinert è lo sceneggiatore di *Homunculus* (1916), regia di Otto Ripert, fotografia di Carl Hoffmann. Già nel 1920 Teschner doveva essere attratto da questo stesso tema: infatti incise in tale anno la sua *Homuncula.*

Negli « Ultimi giorni dell'umanità », Karl Kraus vede il gigantesco cimitero dei campi di battaglia ove i corvi divorano i generali:

Sempre erano nostro cibo costoro che morirono per l'onore: ma una alleanza cordiale fa sì che i corvi non manchino mai di cibo. Se i generali erano corvi e gracchiavano le loro frasi nei saloni, ora giacciono insepolti all'aperto, e ora i corvi sono i generali! (14).

Si veda anche *Trompeten* (Trombe) di Georg Trakl (15):

Sotto salici sfrondati dove giocano bimbi bruni
E volteggiano le foglie, è uno squillo di trombe.
Brivido di cimitero.
Bandiere scarlatte irrompono tra il lutto dell'acero,
Cavalieri lungo campi di segala, mulini deserti.
O pastori cantano a notte e cervi entrano
Nel cerchio dei loro fuochi, antichissimo lutto del bosco,
Danzatori si levano da un muro nero.
Bandiere scarlatte, risa, delirio, trombe.

Oppure *Menschheit* (Umanità):

Umanità schierata, innanzi a gole fiammeggianti,
un rullo di tamburo, buie fronti di guerrieri,
passi per la nebbia di sangue, stridio di ferro nero;
disperazione, notte in cervelli tetri ...

V'è in questo presentimento della morte la stessa presenza della morte che è nei protagonisti della festa culturale absburgica: Klimt con la malinconia dei suoi quadri « Jugendstil » dolci e sfumati, quasi liquidi (16), Mahler col senso di sfacelo e di morte della sua Sinfonia n. 2, Roth che interpreta lo smarrimento, il disordine, la disperazione della sconfitta nella crisi del dopoguerra: tutti testimoni, con Kafka, Rilke, Kraus, Zweig, Werfel, Stroheim, della fine di un mondo.

Il film del 1926-27 *Prinzessin und Wassermann* riprende la sua

---

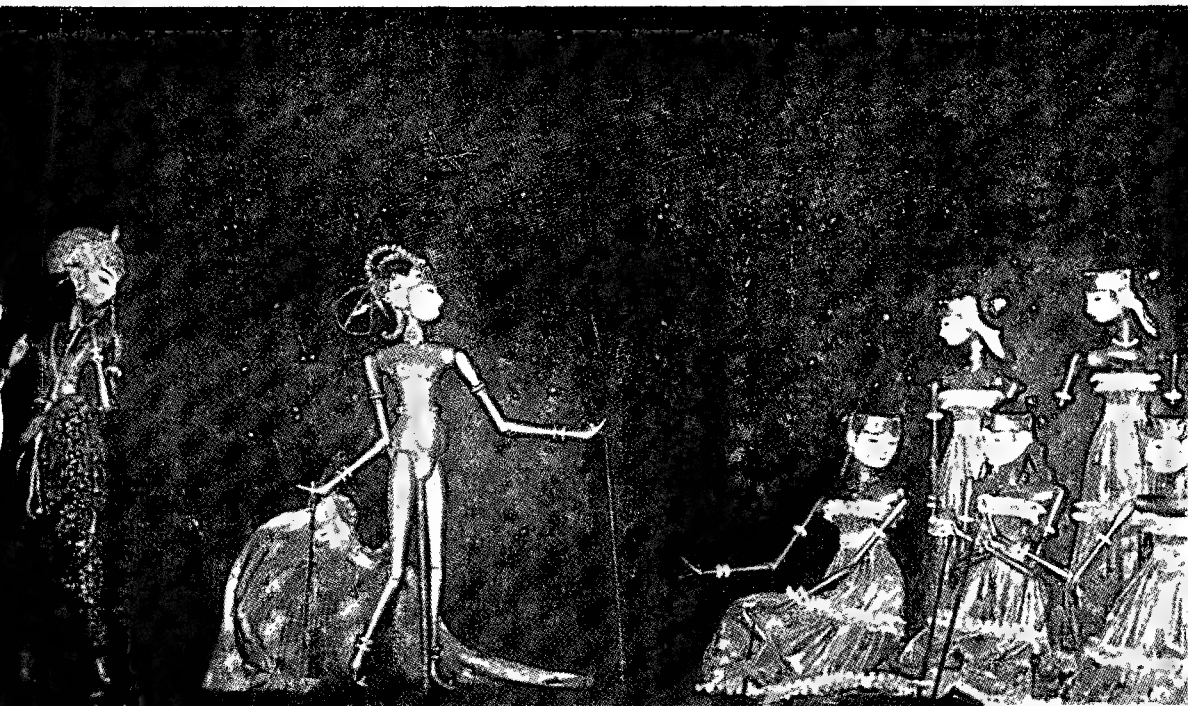
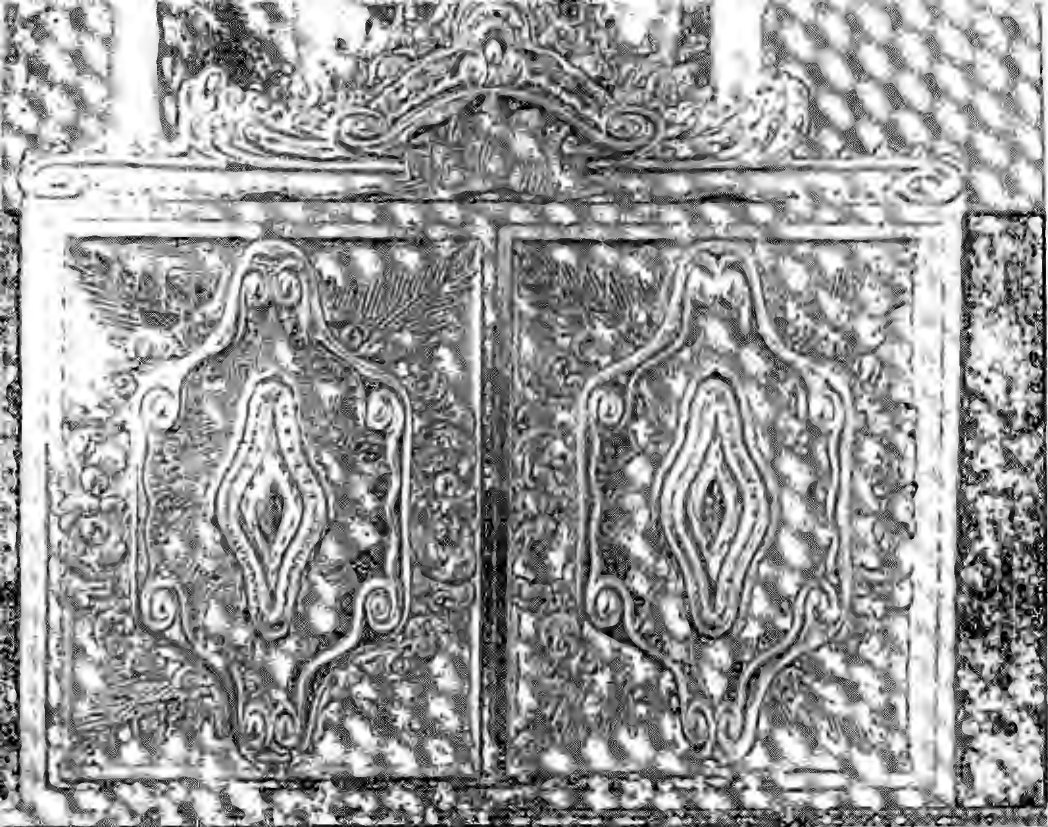
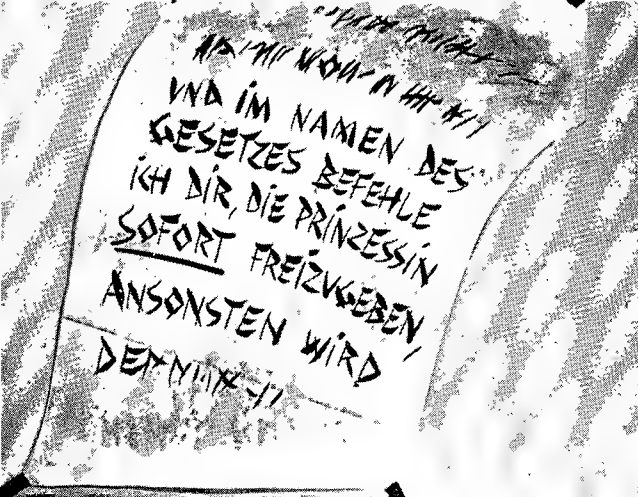
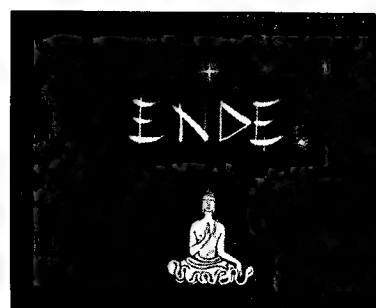
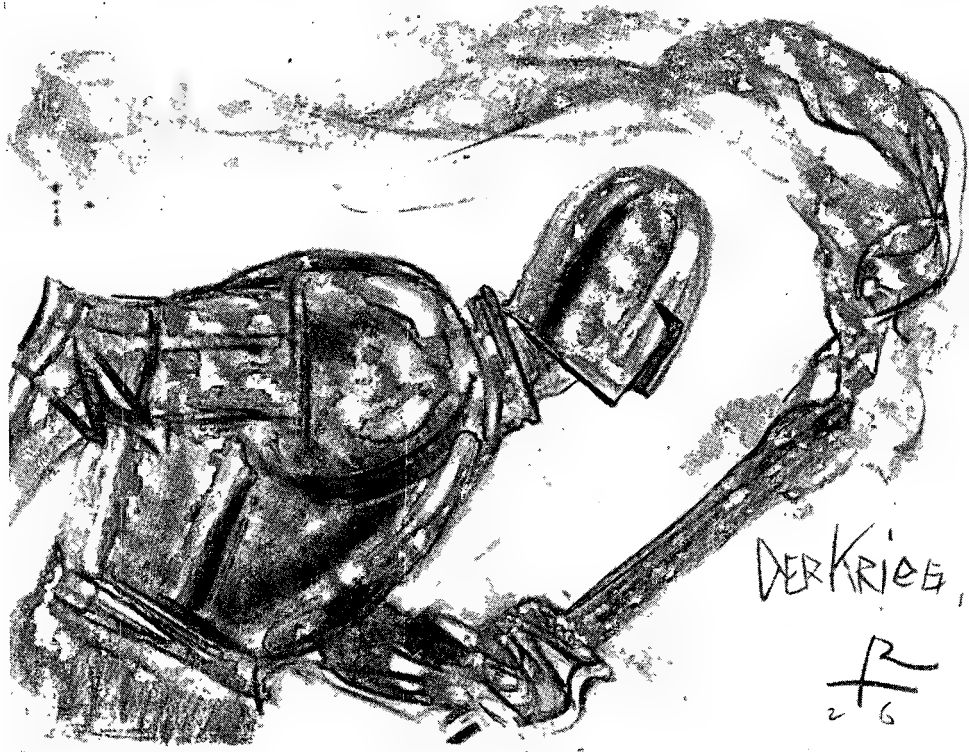
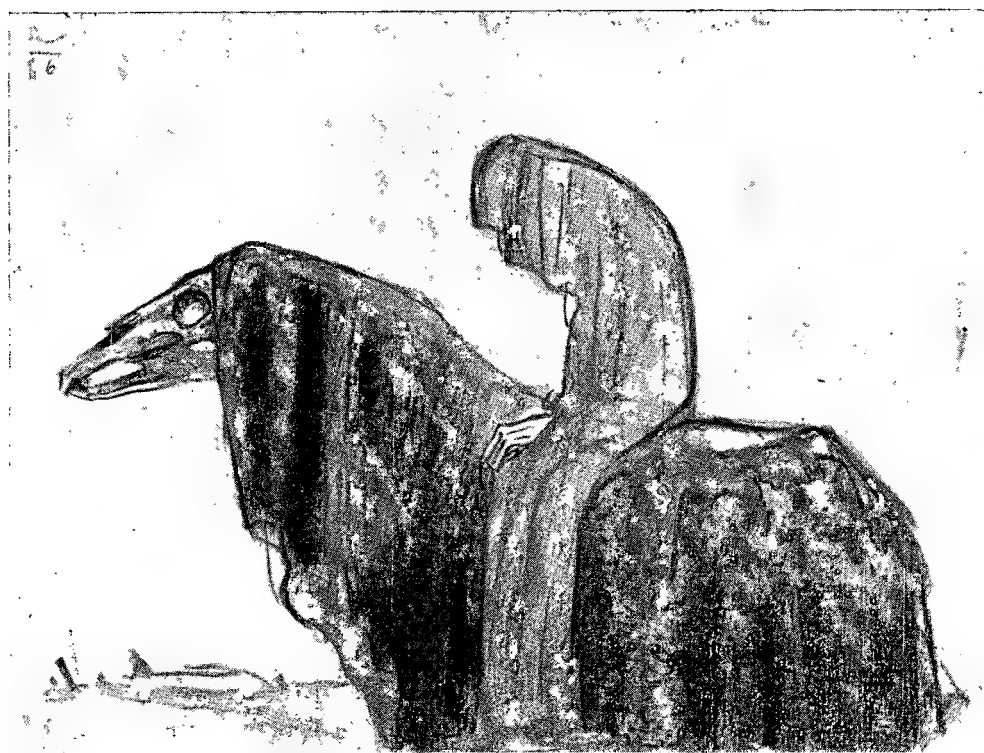
(14) Da: CLAUDIO MAGRIS cit.

(15) Da: GEORG TRAKL, *Poesie*, a cura di Ida Porena, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1964.

(16) Per MILA LEVA PISTOI (*Implicanze astratte dell'art nouveau* in « Comunità », n. 134, 135, nov.-dicembre 1965, Milano) l'apice e la decadenza dello « Jugendstil » in Austria sono da vedersi nella Kunstshal di Vienna (1908), che « ha il suo equivalente letterario negli scritti di Hans Tietze, ad esempio nel terrificante manifesto preannuncio di eventi drammatici ».

Immagini di

Richard Teschner (1879-1948)

(*Sopra*): Due marionette Wajang. Teschner scoprì il teatro giavanese durante un viaggio in Olanda. (Oggetti conservati a Monaco di Baviera). - (*Sotto*): Scena del primo atto di *Nawang Walan,* spettacolo di marionette di Teschner d'ispirazione giavanese (1912), portato sullo schermo nel 1920.

Il teatrino « Der Goldene Schrein » di Vienna (1912), a forma di scrigno, chiuso e aperto. Teschner vi rappresentò *Nawang Walan* e altre commedie giavanesi.

Drachentöter di Max Goldschmidt (1930) riproduce sullo schermo lo spettacolo di marionette di Teschner dell'anno precedente. *Sopra,* la didascalia iniziale e *a destra* i titoli di testa, disegnati appositamente da Teschner in stile orientale. *Sotto,* una scena del film e della commedia.

(*Sopra, sotto e in basso nella tavola seguente*): Disegni di Richard Teschner per *Der Krieg* (1920), film progettato ma non realizzato.

Ein Märchen

NEUES FIGURENSPIEL IN 4 BILDERN
von
RICHARD TESCHNER

KURZE INHALTSANGABE

1. BILD

Waldlichtung

Der Mann ist eifrig bemüht, seinen Speer zu glätten, die Frau führt die Spindel und schaut ihm zu / Zwerge belauschen die beiden und erfreuen sich an dem friedvollen Anblick / In den Baumkronen erscheint der Riese / Die Zwerge fliehen / Die Frau erschrickt vor dem Riesen, der Mann will ihn sogleich anfallen, sie aber hält ihn davon ab / Der Riese hat sich inzwischen getrollt / Der Mann macht sich von seinem Weibe los, um dem Riesen nachzujagen / Die Frau bleibt weinend zurück / Es beginnt zu dunkeln / Der rote Zwerg versucht, die Verlassene zu trösten; zwei andere Gnomen unterstützen ihren Anführer in seinem Bemühen / Sie überreden die Frau, mit ihnen in ihre schützende Behausung zu kommen / Eine Eule schwebt vorbei.

2. BILD

Im Hexenwald

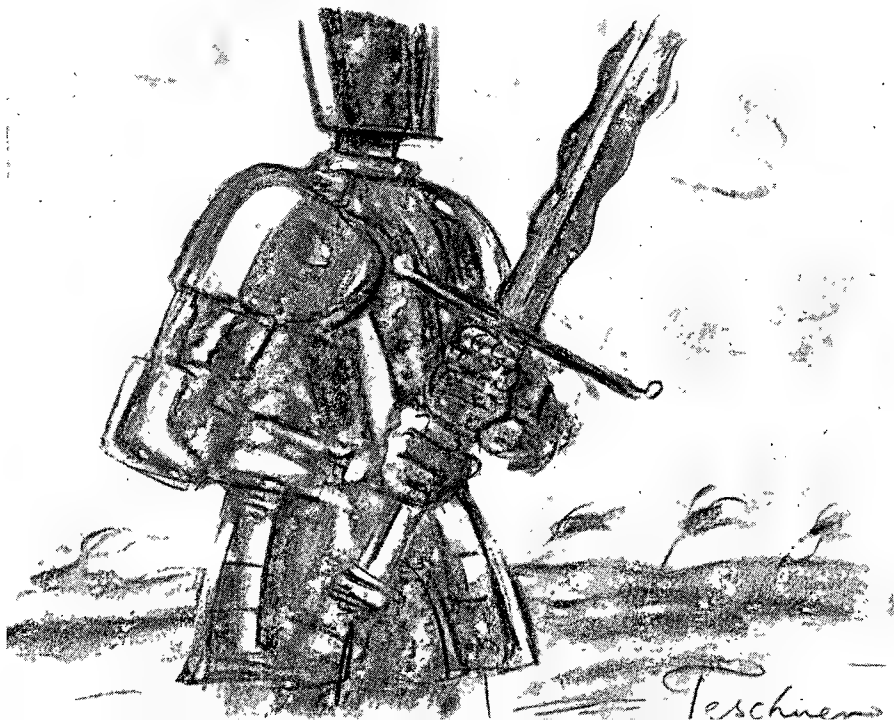
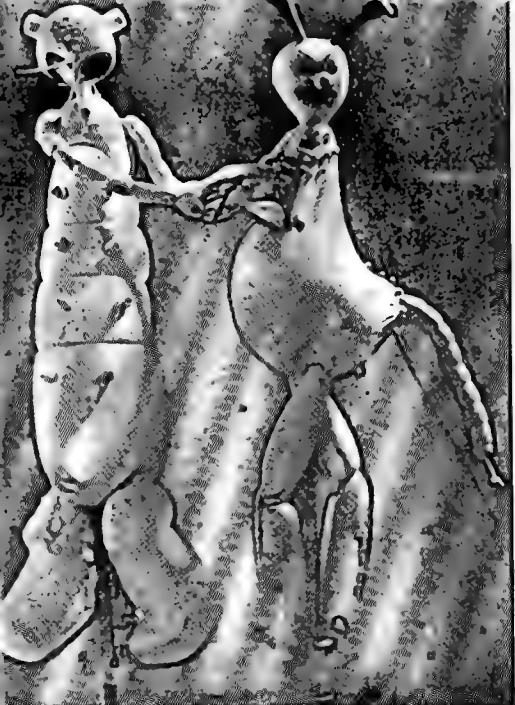
Eine Frauengestalt in tiefe Trauer versunken, wird von Irrlichtern umschwebt / Der Mann, ermüdet von der Verfolgung des Riesen zurückkommend, erblickt die Gestalt und will sie freudig umfangen / Drei Elfen erscheinen und drängen ihn warnend zurück / Er aber läßt sich nicht beirren und strebt der Frau zu / Nun entreißen ihr die Elfen die Verkleidung und die alte Waldhexe steht vor ihm / Erschreckt tritt er fehl und versinkt im Waldweiher / Die Hexe freut sich ihres gelungenen Streiches / Sie hört nahende Schritte und verwandelt sich in einen Baumstamm / Die Frau, von den Zwergen umgeben, kommt, ihren Gefährten suchend, in den Hexenwald / Der rote Zwerg erblickt den am Boden liegenden Speer / Die Frau bricht bei diesem Anblick weinend zusammen / Es wird Nacht — die Hexe fliegt aus dem Baumstamm als Eule weg.

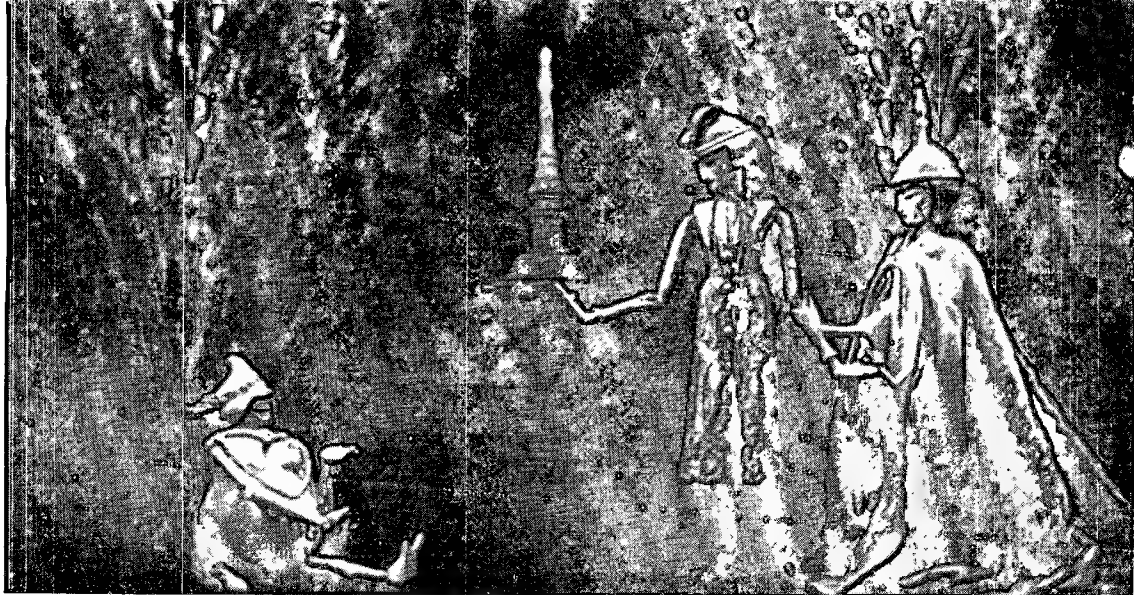
3. BILD

In der Nixengrotte

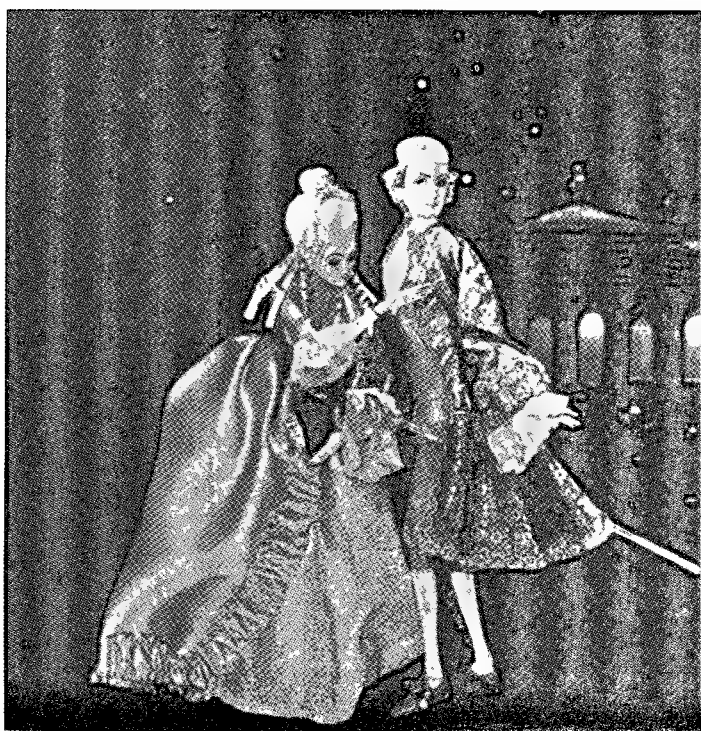
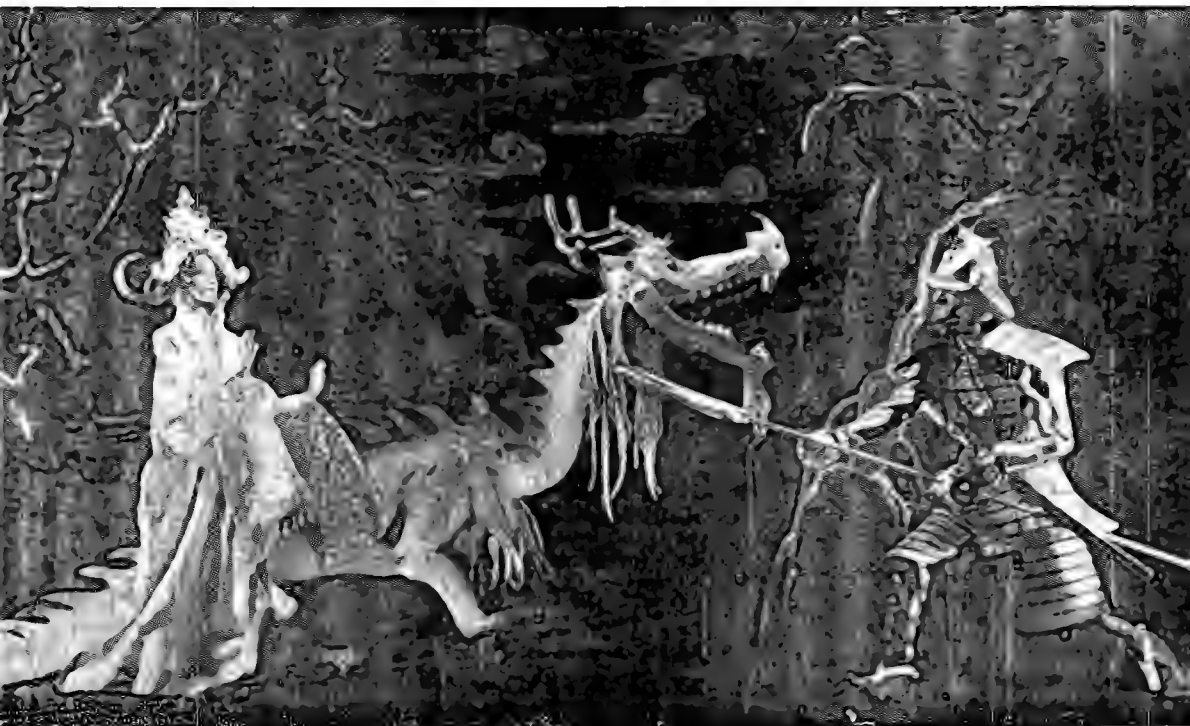
Beim Sturz in den Weiher war der Mann von der Nixe gerettet und in ihr Reich entführt worden / Er weilt nun schon mehrere Jahre bei ihr und hat die Oberwelt vollkommen vergessen / Dem roten Zwerg ist es gelungen, den Verbleib

SALAMANDER UND UNDINE.

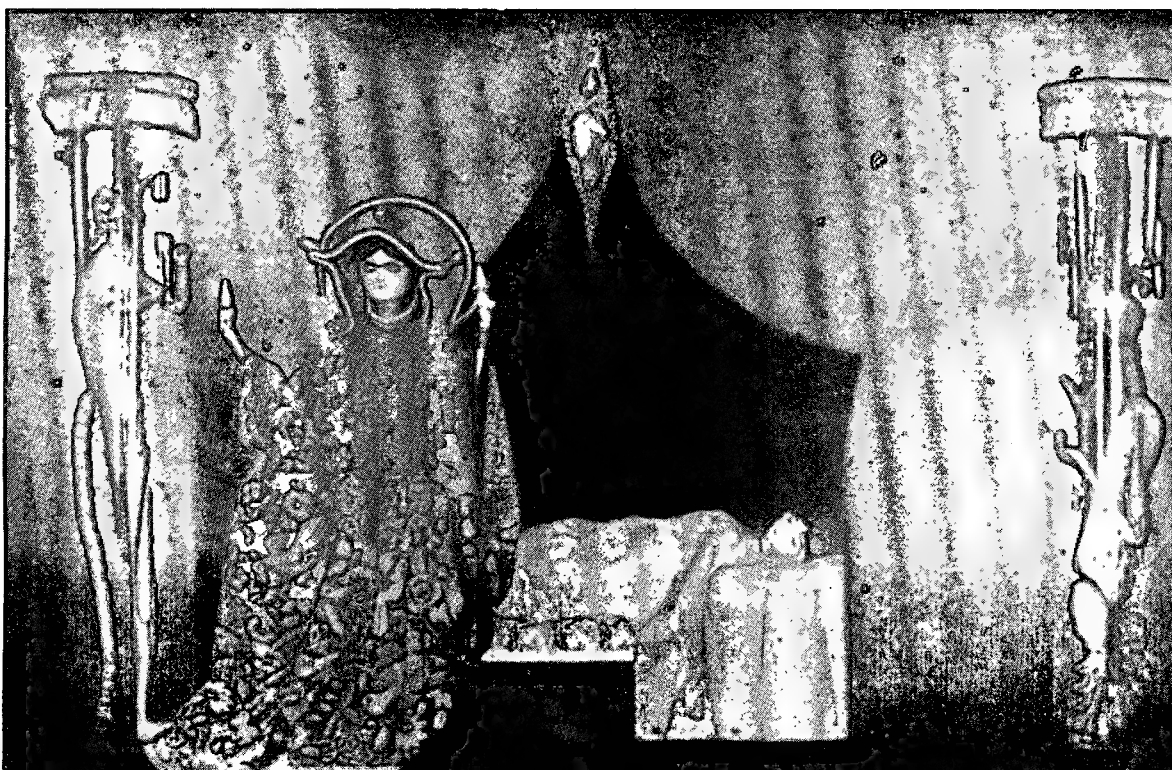
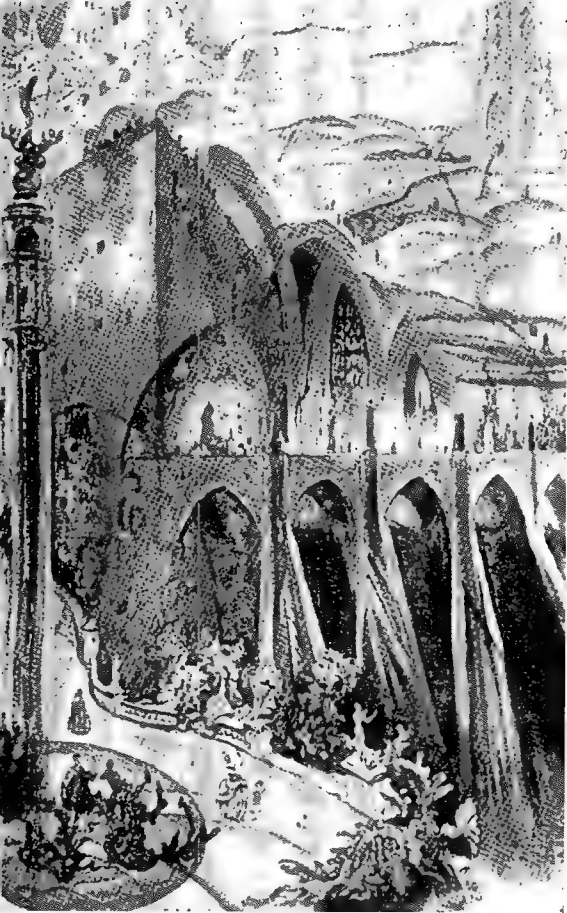
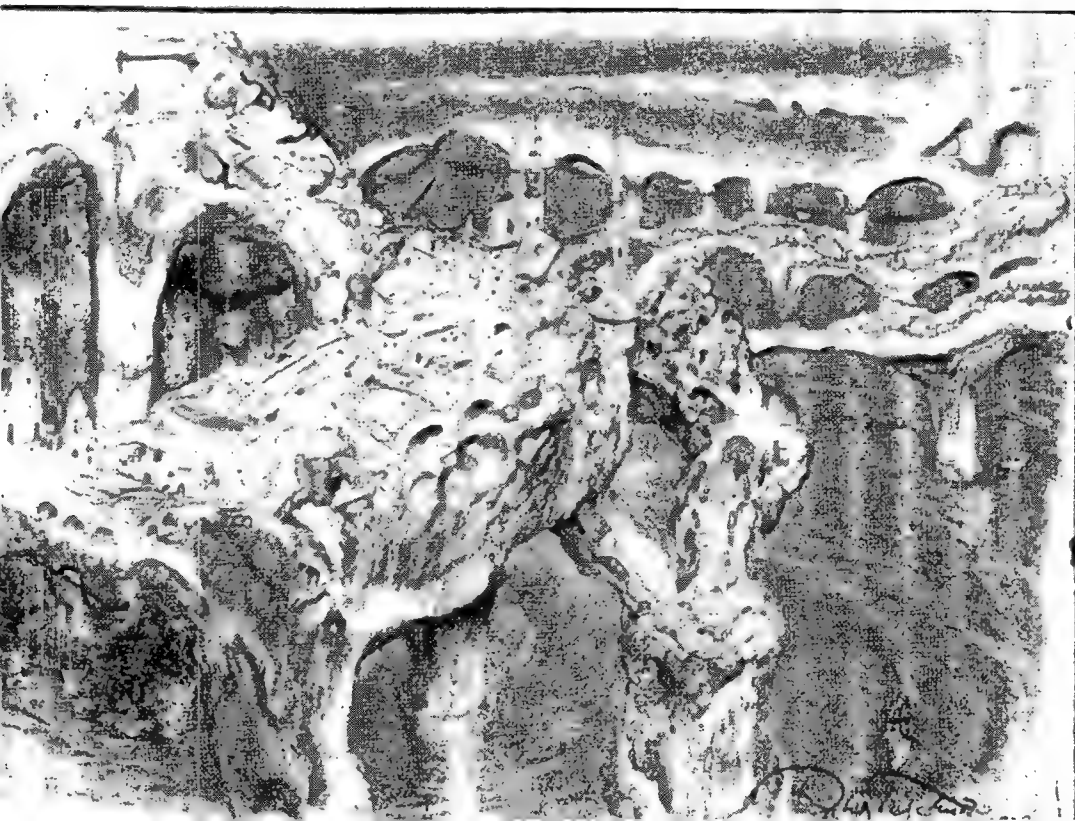
(*Sopra, a sinistra*): Manifesto teatrale per « Ein Märchen », commedia per marionette in 4 atti di Richard Teschner (1939). (*Sopra, a destra*): Disegno di Teschner per « Salamander und Undine » (1925).

(*Sopra*): Il simbolo del « Figurenspiegel » di Teschner. - (*Sotto*): Due scene di spettacoli del « Figurenspiegel »: a sinistra il 1° atto e a destra il 3° di « Künstlerlegende » (1929).

Illustrazioni per il libro « Der Goldene Topf » di E. T. A. Hoffmann (1913).

(*Sopra e in alto*): Marionette per uno spettacolo di Teschner del 1913 « Nachstück », ispirato a « Der Goldene Topf » di E. T. A. Hoffmann (1913).

(*Sopra e sotto*): Scene di *Prinzessin und Wassermann,* spettacolo teatrale del 1913, filmato nel 1928 e riportato sulle scene nel 1936. - (*Nella pagina seguente*): Scene di « Die Orchidee » (1932), spettacolo del « Figurenspiegel », e di « Sternennacht ».

Due scene di « Künstlerlegende » (1929), spettacolo di marionette che utilizza figure create da Teschner per un film di Carl Hoffmann, *Spiegel* (1927).

Scena di *Drachentöter* (1930) di Max Goldschmidt, film che deriva da un altro spettacolo di marionette del '29 in cui Teschner utilizzò le figure create per il film *Spiegel*.

Un'inquadratura di *Traum im Karneval,* film di Max Goldschmidt (1929) su scenario e figure di Teschner.

L'uccisione del drago, scena culminante di *Drachentöter*.

(*A fianco*): Un disegno di Teschner pienamente calato nel gusto decadente-demoniaco della cultura absburgica: donna-pupazzo sotto campana di vetro, fiori e oggetti visti incubicamente. È il clima figurativo di *Homunculus*.

(*Sotto*): Una scena del secondo atto di « Nachstück » (1913): figure allucinanti custodite in gigantesche provette.

(*a fianco*): L'architettura di una città fantastica disegnata da Richard Teschner (1926).

(*Sotto*): Altro disegno della città fantastica (1927).

Gli animali di favola disegnati da Teschner. (*Sopra*): « Zipzip » (1916). - (*Sotto*): « Traumbild » (1934).

Teschner illustratore. - (*In alto, a sinistra*): I racconti di Hoffmann. - (*A destra*): « Johannes » di Burghard Breitner. - (*Sotto*): ancora i racconti di Hoffmann.

prima idea per una commedia con marionette su un tema orientale, rappresentata nel 1913. Rifece la commedia al « Figurenspiegel » nel 1936 e in questa occasione impiegò — come vedremo — il suo nuovo metodo di proiezione.

Nel 1927 diresse *Die Gestohlene Diva.* L'unica testimonianza della sua esistenza (« il film venne diretto dallo stesso Teschner ») è data dal citato catalogo Flotcher, che presenta il disegno di una scena con una città fantastica, costruita su rocce a picco sul mare, nella quale è una bizzarra mescolanza di minareti orientali e di costruzioni avveniristiche, in un caratteristico *Jugendstil.*

Il catalogo elenca altri disegni per *Die Gestohlene Diva*: un proiettore cinematografico che getta su un muro nero una immagine della Dea, mentre un uomo si inginocchia davanti alla figura proiettata; un uomo che lavora in uno studio radiofonico; un uomo che trasmette dallo studio radiofonico una immagine visiva su uno schermo; la Dea rigidamente eretta, in un costume simile a un kimono, riceve l'offerta di una palla di cibo da una grottesca creatura spaziale; scena di un laboratorio in una enorme grotta; alberi, arboscelli e fiori fantastici per una scena in un pianeta; scene per due città: una, in pianura, è costituita da grattacieli, l'altra costruita su rocce; la Dea gioca con creature che sembrano uscite dalla immaginazione di Bosch, con teste, becchi e artigli di uccelli, ma corpi e atteggiamenti di canguri; forme eteree volano sugli spazi; la Dea davanti un tribunale di figure mascherate, sovrastato da un capo, con corona e lunga toga con collare, che sembra uscito da *Ivan Groznij* (Ivan il Terribile).

Secondo il catalogo anche *Der Krieg* sarebbe stato diretto da Richard Teschner, mentre *Ameise und Grille* era un *cartoon film.*

Nel 1927 Teschner collabora per il film di Carl Hoffmann *Der geheimnisvolle Spiegel* uscito nel 1928. Hoffmann è l'operatore di *Homunculus* (1916) e di *Pest in Florenz* (1919) di Otto Rippert, di *Prinz Kukusk* (1919) e *Fiesko* (1920) di Paul Leni, di *Doktor Mabuse* (1921-22) e *Die Niebelungen* (1923-24) di Fritz Lang, di *Faust* di F.W. Murnau (1926). Diresse anche cinque film sonori, e uno muto, in collaborazione con Teschner, considerato rimarchevole dal punto di vista fotografico. « Egli — ha detto Lang — sa dare il contenuto spirituale di una scena ».

Le parti principali di *Der geheimnisvolle Spiegel* erano state affidate a Wolf Albach-Retty e Felicitas Malten. Nel film era una rappresentazione di marionette. Esse furono usate da Teschner anche

nella commedia « Künsterlegende e nel *Drachentöter* (primo titolo *Drachenprinz*) ai quali seguirono nel 1929 *Traum im Karneval* e nel 1930 *Dressurakt*.

Scrive Hans Hadamowsky:

> Al centro della vicenda, sceneggiata da Robert Reinert, era un misterioso specchio rotondo cui era legato il destino del protagonista e in cui, al termine, appariva il « lieto fine ». Teschner diresse le scene dello specchio, per le quali creò un castello in miniatura e una serie di personaggi e di attrezzi di scena. Si cominciò a girare la parte recitata alla fine di agosto e alla fine di ottobre si iniziarono le scene dello specchio; ma improvvisamente il lavoro venne interrotto e Teschner ritornò a Vienna. Il film venne proiettato poche volte a Vienna (17-18 luglio 1928, Elitekino) e a Berlino dove non ebbe successo; ebbe invece grande successo in America.

La esperienza cinematografica di Teschner fu utile anche per lo sviluppo della sua arte teatrale. Pensò infatti al suo palcoscenico circolare e lo realizzò quattro anni dopo. Inoltre elaborò altri progetti cinematografici. Prima scrisse lo scenario di *Traum im Karneval*, girato nel proprio studio fra il 13 ottobre e il 27 dicembre 1929 con l'operatore Max Goldschmidt (e il materiale venne usato nel suo successivo spettacolo, « Karneval »), poi realizzò (in 29 giorni) *Der Drachenprinz* (ri-intitolato *Der Drachentöter*).

Successivamente non si ebbero riprese di spettacoli di Teschner che per cinegiornali di attualità, su iniziativa di Bruno von Lötsch (1933 e 1935).

La raffinatezza delle realizzazioni si manifesta anche con le inquadrature che siamo in grado di riprodurre in queste pagine, nei delicati gruppi di *Traum im Karneval* e di *Drachentöter*, di « Künstlerlegende » e di « Orchidee ».

Il « Figurenspiegel »

Furono le ripetute esperienze cinematografiche che dettero a Teschner l'idea del Figurenspiegel. Nel 1931, dopo un attento studio, riuscì a metterlo a punto, decidendo, pertanto, la chiusura del Goldene Schrein, che tuttavia ebbe qualche volta l'occasione di riprendere prima di cederlo, nel 1940, alla Biblioteca Nazionale Austriaca di Vienna. Il Figurenspiegel fu conosciuto anche all'estero. Infatti Teschner fece alcune fortunate « tournées » fuori dell'Austria, portandosi a Londra, con successo, nel 1934. Da questo momento la

sua fama crebbe considerevolmente anche se, in proporzione, non furono molti ad avere la fortuna di assistere ai suoi spettacoli.

Per il « Figurenspiegel », inaugurato il 10 novembre 1932, mise in scena « Die Orchidee » e « Farbenklavier », « Liebeszauber » (1933), « Die Lebensuhr » (1935), « Der Radio-Redner », « Die neue Tänzerin » (1937), « Der Basilisk » (1937), « Harlequin als Porträtist » (1937), « Märchen » (1939), « Sonnentanz » (1940), « Tropenzauber » (1942), « Schachspiel » (1944), « Schab der Rüssel » (1946).

Dette circa millesettecento recite, con l'aiuto di tre assistenti, alle quali rimase, dopo la sua morte, affidato il teatro.

Il « Figurenspiegel » è dissimile da qualsiasi altro teatro di marionette. Consiste in una lente concava incorniciata d'oro, circondata da dodici segni dello zodiaco, e nella quale, come in uno specchio magico, le limpide creazioni della fantasia di Teschner prendono forma. Le sue origini di pittore e scultore, nelle diverse rappresentazioni, non si smentiscono mai, anche se il suo maggiore sforzo artistico fu destinato al teatro di marionette — manipolate con bacchette e con fili — le quali erano meravigliosamente modellate e abbigliate, uniche nella loro rara eleganza di forma e bellezza scenica. Ciascuna d'esse, nella eccezionale preziosità, si vedano ad esempio il samurai che combatte col drago e la principessa nel *Drachentöter*, i Re Magi e l'Angelo con aureola di « Weihnechspiel », le dame in crinolina, i cicisbei e la farfalla (quest'ultima suggerita dalle figure wajang) di *Traum im Karneval*, sono autentici gioielli.

Le marionette di Teschner, conservate oggi alla Biblioteca Nazionale Austriaca e al Museo della Marionette di Monaco, sono circa un centinaio, di cui dodici animali e le altre di sembianze umane. Nel volume nono della « Enciclopedia dello Spettacolo », Hans R. Purschke così le descrive:

> Sono alte cinquanta centimetri, mosse al di sotto con l'aiuto di bastoncini, come le marionette Wajang. Una mano sostiene la bacchetta principale, che muove testa e corpo; l'altra aziona le bacchette delle braccia. Le teste possono roteare in tutte le direzioni. Gli occhi sono cavi e dorati. I costumi adorni di preziose filigrane. La fantasiosa messinscena prevede giuochi di luci colorate, e uso di sostanze chimiche per speciali effetti.
>
> Il palcoscenico circolare è limitato da uno specchio concavo, che consente all'esecutore di controllare i movimenti delle marionette. Si tratta di un espediente messo in opera per la prima volta nel teatrino viennese di Teschner, e poi adottato internazionalmente.
>
> Il palcoscenico non aveva né quinte, né soffitto, ma soltanto un « sottopalco ». L'impianto di illuminazione era stato particolarmente curato. La luce

si intonava alla delicatezza di tutto lo spettacolo. Teschner faceva uso anche di scenografie proiettate, già usate in teatro da Goethe ed usate negli anni del dopoguerra nella scena moderna. Realizzava fantasmagorie in movimento, ottenute con sostanze speciali, proiezioni di reazioni chimiche per mezzo di sostanze e vasi trasparenti in movimento.

Nel suo pubblico scelto e raffinato, dove potevano apparire anche il Presidente della Repubblica e l'Arcivescovo di Vienna, erano attori ed attrici, compositori, concertisti celebri, scrittori, cineasti, fra cui Paula Wessely, Maria Eis, Grete Wiesensthal, Hedy Pfundmayr, Attila e Paul Hörbiger, i Thimig, Raoul Aslan, Richard Mayr, Richard Strauss, Wilhelm Backhaus, Harald Kreutzberg, Luis Trenker, Franz Karl Ginzkey, Rudolf Hans Bartsch, Max Mell, Robert Michel, Stefan Zweig, Richard Beer-Hofmann, Karl Hans Strobl, Erich Kästner. Inoltre alcuni dei colleghi, di ogni paese, che praticavano la stessa arte — Gerard Maurice, Paul Mc Pharlin, Ludwig Kraft — e che lo consideravano un maestro.

Carattere delle « figurenpantomimen » di Teschner

« La marionetta », ha detto R. Teschner, « può essere considerata in un certo senso una via di mezzo tra la pura, insostituibile opera d'arte dello scultore, e l'aspetto vivo dell'attore sulla scena. Essa è, sì, immagine senza vita, fatta di legno e di altre stoffe morte finché appesa alla casa del burattinaio, ma non appena questo la porta nella piccola scena la marionetta esperimenta una spiritualizzazione meravigliosa e vive in maniera quasi inquietante una vita propria. Da questo momento in poi è quasi un organismo vivente col suo destino e le sue passioni » (17).

Sono parole che riportano invincibilmente agli scrittori di Praga e alla leggenda del Golem. « Certo — ha detto Gustav Meyrink — io non posso sapere a che cosa risalga la leggenda del Golem, ma son sicuro che in questo quartiere della città, il ghetto, vive qualcosa che non può morire e che ad essa si riallaccia ».

(17) Qui si realizza anche quella « supermarionetta » cui pensa Gordon Craig nei propri saggi (« Art of the Theatre », 1905, e « On the Art of the Theatre », 1911), dove l'azione è senza parole, la figura inanimata, tutto è subordinato al movimento, il regista è interprete e creatore, e non servo del dammaturgo. Craig vuole i teatri come « capolavori di meccanica », e, come è detto paradossalmente in epigrafe ai saggi del 1911, « Sprechen streng verboten », (è severamente vietato parlare).

Le marionette di Teschner non parlano. Le « Figurenpantomimen » erano interamente mimate. Teschner era contrario all'uso della parola, a causa della disparità tra la voce umana e il tipo di attore-marionetta. L'azione è accompagnata da una lenta nenia che ricorda i « carillons » musicali e dà il ritmo ai lenti, misurati gesti dei commedianti in miniatura, simili ad attori umani. Gli spettacoli acquistavano valore artistico per la forma della rappresentazione, le luci, i costumi, le sculture dei personaggi, la musica.

Per l'assenza di voci, lo spettacolo di Teschner era assai vicino al teatro d'ombre. Nato dalle ombre giavanesi, col Figurenspiegel e il suo schermo tondo era addirittura quasi cinematografico: con l'influsso che poteva avere esercitato in lui, appunto, la esperienza cinematografica presso la UFA.

La caratteristica « muta » dei pupazzi di Teschner è descritta in una lettera del 20 novembre 1937 che Teschner indirizzò a Arnold Hollriegel e che Hans Hadamowsky riporta nel suo libro:

Per quel che riguarda la marionetta parlante avremo sempre due linguaggi diversi: perché Lei sarà sempre — non voglio continuar ad usare la parola « poeta » che forse la annoia, come succede a me, quando mi chiamano « artista » o « maestro » — Lei sarà sempre un uomo della parola, mentre io sarò un uomo degli occhi.

Per me sono importanti ciò che è visivo ed i gesti, la poesia dei colori e delle luci. E con ciò mi rende tutto molto più difficile. Lei non ha un'idea di quanto sia facile far recitare la marionetta che parla: basta farle piegare un po' la testa o alzare una mano e lo spettatore crede a tutto quello che essa dice. Se ne potrà convincere Lei stesso. Se Lei, davanti ad una normale marionetta, tiene chiuse le orecchie, vedrà quanto poco rimane di movimento espressivo. In modo particolare i burattini medi mettono tutto il loro impegno nella camminata del burattino e sono fieri se i loro eroi marciano con un « uno-due, uno-due » naturale.

Un dialogo formalmente compiuto è naturalmente una bella cosa: una buona marionetta ne può trarre molto vantaggio, qualche volta persino di più che un vero attore.

Ma poiché al Suo teatro ideale di marionette appartengono ancora alcuni attori di primo rango e, se si canta, anche alcuni cantanti e un'orchestra, bene, allora, se ho tutto questo, possiamo allestire un teatro di attori in carne ed ossa!

Naturalmente il mio è un paradosso, come tutto ciò che un vecchio cavaliere può portare a sostegno della sua idea fissa; ma Lei deve concedere che nel normale teatro di burattini questo parlare e cantare e l'orchestra spesso troppo grande, soverchiano e frastornano la marionetta e, in ultima analisi, la fanno apparire superflua.

Così io ho fatto della mancanza della voce una specie di qualità, ho ottenuto una piena purezza di stile e un teatro internazionale che tutti

comprendono. L'unica possibilità discutibile per una voce umana sarebbe una specie di melodramma: una voce recitante che spieghi quanto avviene sulla scena.

Sicuramente Lei avrà già sentito tutte queste cose a proposito di Chaplin, che ha una analoga predilezione (mania) per il film muto, ma io sono abbastanza vecchio per sapere che tutto ciò che io predico oggi ha una sua fondata ragione ed è estremamente importante. Ma si deve amare il proprio cavallo di battaglia, non è vero?

Dunque: conservi pure le Sue opinioni, ma, se è possibile, le depositi assieme al cappello e al pastrano in guardaroba, e guardi semplicemente la storia, senza prevenzioni!

I testi

L'ispirazione delle pantomime di Teschner venne, prima, dalle leggende indonesiane (« Kosumos Opfertod », « Nabi Isa », « Nawang Wulan »), poi dai ricordi e dalle visioni, dalle saghe e dai testi poetici della Praga romantica, cui attinsero anche gli espressionisti, tanto che — come abbiamo già rilevato — si ritrovano nelle « pantomimenfiguren » motivi e atmosfere di Meyrinck e d'altri scrittori. Ma si ispirò anche ad altri poeti e scrittori viennesi, e alle fantasie di Hoffmann.

Teschner creava la marionetta, curava la scenografia, studiava il movimento e la illuminazione. I testi delle sue meravigliose commedie in miniatura erano opera sua, ma non nascevano prima delle marionette. Spesso, anzi, succedeva il contrario. Poteva accadere che i personaggi fossero pronti da anni, e che la trama per impiegarli venisse inventata assai più tardi.

I « libretti » sono brevi. Basta la descrizione dell'azione. Ma già dalla concezione dello spettacolo, che poi si realizzerà con una compiuta armonia, in un quadro di sogno, tra gli smaglianti dettagli di una scena di stile assolutamente nuovo, con una mimica delle marionette che quasi arriva alla espressione umana, si intuisce a quali altezze poteva salire la fantasia e la poesia di Teschner.

Lo spettacolo si svolgeva nel più assoluto silenzio salvo la soave musica di accompagnamento. La sala si oscurava progressivamente, dopo un perentorio avvertimento che aveva per effetto di obbligare lo spettatore all'immobilità. Lo specchio delle figure si illuminava.

« Traum im Karneval » (Sogno di Carnevale), tre atti.

Prologo: Il cavaliere e la dama tornano dal ballo.
Tre inseguitori spiano la coppia e la disturbano. Il cavaliere si volge

contro gli importuni, copre la fuga della Dama e costringe con la spada i tre a ritirarsi.

Il sogno. La dama nell'alcova.

La dama attende in ansia il ritorno del cavaliere. Un servo negro le porta una bevanda. La dama, stanca dal ballo e dall'inutile attesa, si addormenta. Luci colorate, maschere, un enorme farfalla. Gli angeli che sostengono le candele si animano. I tre inseguitori la terrorizzano. Anche il cavaliere appare in sogno. Alla fine le riesce di sfuggire all'incubo. Il negretto spegne le luci e tranquillizza la dama che cade in un sogno profondo.

Epilogo la mattina dopo.

La dama attende ancora il ritorno del cavaliere. Entrano i tre inseguitori, feriti e traballanti. Dietro a loro il cavaliere: li ha vinti con la spada e poi all'osteria ed ora porta i tre compagni ubriachi dinanzi alla dama a chiedere scusa. La dama si rivolta indignata ed il cavaliere fa fatica a rabbonirla. I tre ricevono un supplemento di botte dal moro.

« Weihnachtspiel » (Notte di Natale), due atti.

Nel prologo l'angelo porta l'annuncio a Maria.

Nel primo atto Maria e Giuseppe vanno a Betlemme e arrivano nella stalla: nasce il Salvatore. Nel secondo atto è l'arrivo dei Magi, che portano doni. Visione della Croce.

« Künstlerlegende » (Leggenda di artista), tre atti.

Nel primo atto una fioraia dà un fiore a un giovane scultore. Nel secondo atto va al suo studio, in una sala di stile medioevale, e posa per lui. Sono interrotti dal maestro dello scultore, che caccia il giovane. La ragazza si nasconde dietro un sipario. Il maestro la scopre. Un candelabro, urtato, cade, e colpisce la giovane. Passa il tempo e vediamo, nel terzo atto, la statua della fioraia, completa e perfetta, e nella scena finale un angelico ospite le volteggia intorno.

In « Künsterlegende » l'azione si svolge durante un carnevale veneziano. Le scene, di sapore romantico, sono concepite e composte in una sintesi espressiva che contiene ed eloquentemente comunica tutta l'essenza dello spirito lirico e drammatico.

« Der Drachentöter » (L'uccisione del drago), un atto.

È una leggenda orientale. Una principessa è guardata da un drago. Un dignitario di corte ordina al drago di lasciare la principessa, ma è costretto a fuggire. Un guerriero ingaggia combattimento con la terribile fiera, ma è vinto. Sopraggiunge Budda, che sopraffà il mostro con la sua divina volontà, e libera la principessa.

Tecnicamente le produzioni sono raffinate. Le piccole bambole sono completamente differenziate le une dalle altre. Le scene e gli accessori, creati pezzo

a pezzo, con delicatezza da scultore e da miniaturista, hanno grande potenza immaginativa e valore pittorico.

La intricata capigliatura della principessa prigioniera, le scaglie del drago, il paesaggio cinese, l'armatura, concorrono a creare una suggestiva atmosfera di favola.

« Ein Marchen » (Una favola), quattro scene.

Prima scena. Una foresta.

L'uomo liscia la lancia e la donna lo guarda, mentre alcuni nani osservano divertiti lo spettacolo. Un gigante più alto della cima degli alberi appare e i nani fuggono, la donna ha paura, l'uomo vorrebbe colpire il gigante con la lancia ma la donna lo trattiene. Il gigante se ne va e l'uomo si distacca dalla donna per inseguirlo. La donna resta sola, consolata da un nano rosso. I nani parlano con la donna e la invitano a mettersi al sicuro con loro. Passa una civetta.

Seconda scena. Il bosco della strega.

Una figura femminile, sprofondata nel dolore, è circondata da fuochi fatui. L'uomo, stanco del vano inseguimento al gigante, torna indietro, vede la figura ed è invogliato ad abbracciarla. Appaiono tre elfi e lo spingono indietro ammonendolo, ma l'uomo non si lascia distogliere. Allora gli elfi strappano i vestiti della donna e gli resta davanti la strega del bosco. Spaventato si getta nello stagno e la strega gode di quanto è successo. Poi essa sente dei passi e si tramuta in tronco d'albero. È la donna circondata dai nani che cerca il suo compagno. Il nano rosso vede in terra la lancia e la donna si mette a piangere. Si fa notte e la strega si trasforma in civetta, volando via dal tronco d'albero.

Terza scena. Nella grotta delle ondine.

Precipitando nello stagno l'uomo è stato salvato da una ondina ed è portato nel suo regno. Egli si trattiene per molto tempo presso di lei dimenticando il mondo della terra. Al nano rosso riesce di scoprire il nascondiglio dello scomparso, arriva nella grotta, e cerca di riportarlo nel mondo soprastante. Gli mostra in una visione l'ombra della sua donna e del figlio, nel frattempo cresciuto, vaganti e inseguiti da un drago. L'uomo è ancora indeciso ma il nano leva la coperta della ondina che dorme e scopre che è un pesce che salta spaventato nell'acqua. Alfine si risveglia, guarito dall'incanto, e segue il nano nella luce del mondo terreno.

Quarta scena. Scoglio sul mare.

La donna e il bambino sono sorvegliati dal drago. Il nano rosso arriva e avvisa la donna che ha trovato il marito che lei credeva morto. L'uomo compare all'improvviso, combatte col drago e lo ammazza con la spada. Felice il vincitore stringe la moglie e il figlio tra le braccia. Il nano fatto audace punge con la sua piccola lancia il drago e trova il suo tesoro. Sotto un triplice arcobaleno appare un castello sul mare.

« Sonnentanz » (Danza del sole), una scena.

Il Dio della luce che ha in mano la terra e la luna balla sulla palla del sole e rappresenta contemporaneamente le quattro stagioni, le quattro età e i quattro temperamenti.

« Nachstück » trae elementi di ispirazione da « Der goldene Topf » (La pentola d'oro) di E.T.A. Hoffmann. Teschner aveva illustrato magistralmente il racconto a Vienna nel 1913, come vediamo da una edizione Gerlach e Wiedling che però è datata 1920. Il personaggio dello studente si rifà a quello dello Studente Anselmo. In una immagine della pantomima, riportata nel volume del Rössler, vediamo una strega, abbigliata come una dama di Klimt, in una camera del castello dove giace senza vita, sul letto, la Signorina Madre. Vicino sono due vasi contenenti gli embrioni di due creature demoniache, create artificialmente dalla strega: Pelzteufel e Fleischiger.

In « Die Orchidee » la composizione scenografica ha l'incanto di un Vermeer. I costumi raffinati esprimono essi stessi i caratteri dei personaggi, e ne sono come una « sopra-pelle ». « Prinzessin und Wassermann » è un altro esempio della rara abilità di Teschner di rivestire le sue concezioni di una atmosfera e di uno stile tutti propri, di cui si riconoscono le origini nella sua stessa pittura, come nella letteratura che gli era familiare.

Tecshner e Hofmannstahl

Se gli angeli e i demoni delle pantomine di Teschner (« Nachstück », « Künstlerlegende », « Basilisk ») fanno pensare alla letteratura cabalistica, non c'è da esitare nel ravvicinare l'opera di Teschner — per lo spirito di cui è permeata — a quella dell'aristocratico Hugo von Hofmannstahl, come Stroheim può sembrare, in vari momenti, più vicino a Schnitzler. V'è in Hofmannstahl uno sforzo di evasione per dimenticare la realtà e trasfigurarla in un giuoco barocco, attaccato al frammento, che ne costituisce l'arricchimento dell'opera, come anche la dispersione. Ha Hofmannstahl visioni etico-religiose, di valore più metafisico che estetico. Sceglie spesso come sfondo delle sue rappresentazioni Venezia, subendo il fascino di un personaggio come Casanova, o di feste come il Carnevale. È tendenzialmente portato verso il « mistero ». Dice bene Claudio Magris nel già citato libro: « Tutti i motivi della cultura viennese confluiscono

in lui: la leggerezza sorridente del valzer, il presagio ossessivo della fine imminente e della morte, la grazia del frammento, il dignitoso aristocratico decoro, la *Maskerade* dell'intelligenza. »

Altrettanto si può dire di Teschner per quella sua propensione per i giuochi barocchi (lo specchio del « Figurenspiegel »), per la suggestione viva nelle sue pantomime (« Traum im Karnival ») di una Venezia fuori del tempo, per l'attrazione in lui esercitata da un Oriente favoloso e sensuale da « Mille e una notte » (18).

Anche Teschner è artista del decadentismo estetizzante e del frammento. I suoi film — e ripeto anche il giudizio comunicatomi da altri studiosi — non valgono tanto cinematograficamente, per quel che di originale possono apportare all'arte del film di animazione, quanto piuttosto per la bellezza del dettaglio, per la grazia della modellatura delle figure, per la sfumata soavità dei quadri di sfondo, per la loro raffinatezza viennese, per la suggestione del « mistero », nel quale, solamente, l'uomo smarrito può ritrovare la certezza. E in ciò Teschner riesce, come Hofmannstahl, a passare dal reale al magico e al metafisico.

Mago e sacerdote

Teschner scomparve improvvisamente nel 1948 per infarto cardiaco. Erano in lui, insieme, l'artista raffinato dalle molteplici esperienze, l'uomo di teatro che conosceva tutti i segreti della sua specialità, e il mago-sacerdote. La sua maniera di dedicarsi al proprio lavoro, l'ambiente di cui si circondava, il modo di presentarsi in pubblico, lo differenziavano da ogni altro coltivatore della sua stessa arte. Dice Hadamowsky che possedeva un fascino speciale.

> Sapeva come pochi ricreare un'esperienza per il suo pubblico. Come nessun altro spettacolo. Sulla platea gravava un'atmosfera di sacro: la sala era chiusa interamente da un lato dal grande velario dietro a cui appariva lo « specchio ». Ma la stessa sala era diversa da ogni altra. Alle pareti erano alti armadi con portiere di vetro. Il legno era scuro: entro le vetrine brillavano in mille colori forme metalliche, minerali, di legno. Per esempio i due armadi ai fianchi dello « specchio » erano pieni di orologi da tasca d'argento, antichi.

---

(18) Sulle « Mille e una notte » HUGO VON HOFMANNSTAHL ha scritto un saggio, tradotto in italiano nel vol. IV delle opere: *Viaggi e saggi,* Collana Cederna, Vallecchi, Firenze, 1958.

In altri erano miniature, giade, curiosità e gioielli. Dall'altro, da sopra lo « specchio », gli occhi dell'« idolo » guardavano sopra il pubblico, nell'infinito.

Le finestre erano chiuse da pesanti cortine: l'illuminazione era artificiale e intonata all'ambiente. Vi era una grande poltrona con i comodi braccioli, un telescopio su un alto sostegno, un liuto, e tra le due finestre in una vetrina l'« albero testa » (albero con i rami tagliati in modo che formino una chioma), un piccolo scheletro con ramificazioni, simile ad un albero; ogni ramo sosteneva una testa di burattino intagliata e dava ad ogni nuovo spettatore un'idea del mondo di Richard Teschner. I numerosi burattini, quando non erano « in servizio », erano nelle vetrine. Si potevano anche ammirare miniature, acquarelli e pitture di Teschner, e ricche raccolte di bronzi e orologi giapponesi, Wajang indonesiani, ecc. Era un tempio: anche per gli abiti neri delle collaboratrici.

Il silenzio dell'attesa era interrotto dal nome dello spettacolo, dalle parole « cominciamo », cui seguivano colpi di gong. Veniva azionata la resistenza e la luce diminuiva poco a poco. Cominciava una musica di sogno, una melodia esotica ricorrente, un ritmo suggestivo, che prendeva la coscienza dello spettatore e la « sensibilizzava ». Tirato il sipario, lo « specchio » appariva come un occhio enorme e si illuminava dall'interno fino a che la scena appariva chiara a tutti.

Come ci si avvicinava a Teschner?

Con quel timore di cui erano circondati nel medio evo gli alchimisti ed i maghi. Di solito portava, anche al di fuori delle rappresentazioni, un lungo abito nero, simile a quello dei preti, che gli conferiva dignità e distacco. Ma come al di sotto della cotta portava abiti normali, così in realtà Teschner era di una schietta natura di artista, con un meraviglioso umorismo.

Sì, conclude Hadamowsky, possedeva molte doti di abilità, artistica e artigiana. Quadri, ex-libris, scene, costumi, incisioni di pietre dure, affreschi: in ognuna di queste specialità si rivelava artista di eccezione; ma la vera corona della sua arte fu il Figurenspiegel.

Ciò che Teschner ha creato nel suo « specchio delle figure », è una rara sintesi di arte e tecnica, che non può essere imitata. Teschner non ha fatto miracoli. Il suo solo miracolo, afferma Hadamowsky, è costituito dalla molteplicità delle sue capacità, riunite nel « Figurenspiegel ». E la sua bravura è stata di trasformare tante capacità in realizzazioni. Nei suoi teatrini di dimensioni modeste — prima il « Goldene Schrein », poi il « Figurenspiegel » — egli è stato capace di catturare un senso della bellezza unito alla fantasia più alta: è per questo che si deve parlare di lui come di un vero maestro.

L'opera di Richard Teschner

Questo studio è basato più sui documenti che sulla visione vera e propria degli spettacoli realizzati da Richard Teschner nel « Goldener Schrein », nel « Figurenspiegel », e per il cinema. Poiché molti dei documenti conservati sono contraddittori, occorrerà una scrupolosa verifica prima di accettare le cronologie proposte nei seguenti paragrafi. Alla cronologia più ampia esistente, quella dell'Hadamowsky, l'autore ha creduto opportuno di apportare alcune correzioni ed aggiunte sulla base della documentazione, soprattutto cinematografica, in suo possesso, comprendente anche disegni, cartoni per i titoli di testa, ecc.

1879 (22 marzo)	Richard Teschner nasce a Karlsbad (oggi Karlovy Vary) da Karl Teschner, litografo
1886-92	Studi a Karlsbad
1893-96	Accademia di Belle Arti a Praga
1900	Accademia di Belle Arti a Vienna
1901	Attività grafica
1902	Illustrazioni di libri. Primo incontro con le marionette
1903-08	Attività artistica a Praga (pittura, scultura, grafica, teatro)
1909	Attività artistica a Vienna (pittura, scultura, grafica, teatro).

Cronologia teatrale

1906	Marionette per *Der Tor und der Tod* (Il pazzo e la morte) di Hugo von Hofmannstahl
1907	Marionette in stile Biedermeier (19)
1908	Scene e costumi per *Pelléas et Mélisande*
1909	Scene per *Aphrodite*
1910	Scene e costumi per *Bastien und Bastienne* e *Les petits rien*
1911	Vede in Olanda le Wajang-Figuren
1912	Inaugura « Der Goldene Schrein » (1912-32) con alcune leggende giavanesi: *Kosumos Opfertod* (Il sacrificio di Kosumos, tre scene) *Nabi Isa - Die ungetreue Ehegattin* (La sposa infedele, tre scene) *Nawang Wulan*
1913	*Brauner Prinz* (Il principe Brauner) *Prinzessin und Wassermann* (La principessa e l'uomo d'acqua, tre scene) *Nachstück* (Pezzo notturno, due atti)

---

(19) Biedermeier dà esempio di « tradizione », « bonarietà », « onestà », « rispetto dell'ordine e dell'autorità ». Dice C. Magris (opera citata): « Biedermeier è il " buon signor Meier ": ipotetico personaggio della raccolta " Auseldesene Gedichte von Weiland Gottlieb Biedermeier " pubblicata da Ludwig Eichrodt e Adolf Kussmanl nei *Fligende Blätter* (1855-1857): libero rimaneggiamento delle liriche del maestro di scuola Samuel Friedrich Sauter (1706-1846) ».

1914 *Faun und Nymphe* (Il fauno e la ninfa)
1916 *Tänzerin* (Ballerina)
1917 *Weinachtsspiel* (Notte di Natale, due atti)
1919 *Nachtliche Wanderung* (Vagabondaggio notturno)
1920 Scenografie per *Kreuzelschreiber* (Scrittore di indovinelli) e *G'wissenswurm* (Il verme della coscienza)
Studi per proiettare lo spettacolo di figure in uno specchio (per il « Figurenspiegel »)
1929 *Drachentöter* (L'uccisore del drago, un atto)
1929 *Künsterlegende* (Leggenda d'artista, tre atti)
1929 *Der Verirrte Harlekin* (L'Arlecchino smarrito)
1930 *Karneval: Vorspiel - Traumspiel - Nachspiel* (Carnevale: Prologo - Sogno - Notturno)
1930 *Chinesischer Dressurakt* (Dressage cinese)
1932 Inizio della attività del « Figurenspiegel » (1932-48)
Die Orchidee (L'orchidea, quattro scene)
Das Farbenklavier (Il Pianoforte a colori)
1933 Ombre cinesi per *Die Wildgans* (Oca selvatica) e *Fünf Damonen kämpfen mit Pangrian* (Cinque demoni combattono contro Pangria)
1934 *Liebeszauber* (Incantesimo d'amore)
1935 *Der Radio-Redner* (Lo speaker)
Die neue Tanzerin (La nuova ballerina)
Die Lebensuhr (L'Orologio della vita)
1936 *Harlekin als Portraitist* (Arlecchino come ritrattista)
Prinzessin und Wassermann (La principessa e l'uomo d'acqua)
1937 *Der Basilisk* (Il basilisco, quattro scene)
1939 *Ein Märchen* (Una favola, quattro scene)
1940 *Sonnentanz* (Danza del sole, una scena)
1942 *Tropenzauber* (Magia dei Tropici)
1943 *Schab' den Rüssel* (Affila la proboscide, tre scene)
1944 *Schachspiel* (Giuoco di scacchi)
1948 *Harem* (Lodernde Leidenschaft, Passione divampante)

Il 4 luglio 1948 Richard Teschner muore per infarto cardiaco durante le prove di *Harem*.

Filmografia

1919 Prima idea di figure per film, con Billy Blei. Soggetto di Robert Michel. Produzione Larusfilm. Progetto non portato a termine.
1920 Ripresa cinematografica di *Nawang Wulan*
1926 Progetto di figure per il film di Arnold Fanck *Wintermärchen*, non realizzato
Altri progetti cinematografici non portati a termine: *Der Krieg*, regìa di R. Teschner
Ameise und Grille
Die Orchidee

1927 Collaborazione (con maschere e figure) al film UFA *Der geheimnisvolle Spiegel* (Lo specchio misterioso) di Carl Hoffmann, scenario di Robert Reinert. Successivamente le figure saranno impiegate per *Drachentöter* e « Künstlerlegende »

1928 *Prinzessin und Wassermann*
Die Gestohlene Diva

1929 Max Goldschmidt realizza *Traum im Karneval*, su scenario e figure di Teschner (dal 13 ottobre al 17 dicembre, in 43 giorni di lavorazione in studio)

1930 *Drachentöter*. Regia: Max Goldschmidt. Scenario e figure di R. Teschner. 27 giorni di lavorazione

1933 Bruno von Lotsch gira scene del « Figurenspiegel » per una « Wochenschau »

1935 Bruno von Lotsch gira per una « Wochenschau »

1960 Walter Kolm gira un film sull'opera di Richard Teschner.

Bibliografia

BEAUMONT CYRIL W.: *Puppets and the Puppet Stage*, The Studio - The White Friars Press, Tonbridge, 1938.

BENEŠOVÁ MARIA: *Il cinema di animazione*, in *Il film cecoslovacco* di E. G. Laura, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1961.

BOEHM MAX VON: *Puppen und Puppenspiele*, Bruckmann, München, 1929.

HADAMOWSKY FRANZ: *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Eduard Wancura Verlag, Wien-Stuttgart, 1956.

KRAFFT LUDWIG: *München und das Puppenspiel*, Akademie für Das Graphische Gewerbe, München, 1961.

LEVETUS A.S.: *A Marionette Play Produced by Professor Teschner of Vienna*, The Studio, Londra, giugno, 1929.

MAGRIS CLAUDIO: *Il mito absburgico nella letteratura austriaca*, Einaudi, Torino, 1963.

MITTNER LADISLAO: *L'espressionismo*, Laterza, Bari, 1965.

PURSCHKE HANS R.: *Richard Teschner*, in « Enciclopedia dello Spettacolo », vol. IX, Roma.

Der Puppenspieler, n. 4-6. III, Bochum, 1933.

ROESSLER ARTHUR: *Richard Teschner*, Gerlach & Wiedling, Wien, 1947.

TESCHNER RICHARD: *Die Sprechende Marionette*, in « Figuren Theater », Bochum (Germania), dicembre 1963.

TRAKL GEORG: *Poesie*, a cura di Ida Porena, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1964.

WORTELMANN FRITZ: *Richard Teschner und sein Figurenspiegel - Die Geschichte eines Puppentheaters, herausgegeben von Dr. Franz Hadamowsky*, in « Figuren Theater », dicembre 1963, Bochum (Germania).

Sincerità e violenza de "I pugni in tasca"

colloquio con MARCO BELLOCCHIO

D. (LEONARDO FIORAVANTI): *Come sia piaciuto il tuo film l'hai rilevato dall'applauso prolungato, compiaciuto che ne ha sottolineato la proiezione e la fine. Credo che quell'applauso sia anche partecipazione orgogliosa al tuo lavoro per l'origine della tua preparazione e anche per il gesto di solidarietà e di fiducia che hai compiuto nell'aver voluto al tuo fianco molti dei tuoi ex-compagni di studio e di preparazione al C.S.C. Io vorrei, prima di avviare la conversazione e come è nostra abitudine, che tu illustrassi brevemente il tuo film, prescindendo però dalle valutazioni estremamente lusinghiere che ne ha dato la critica italiana e internazionale. Vorrei cioè che tu ci dicessi due parole sincere, senza essere suggestionato dai consensi, dalle polemiche, dalle discussioni che il tuo film ha promosso. Per esempio, quando hai pensato al tuo film che cosa avevi in animo di realizzare e quali sono stati i motivi che ti hanno spinto ad affrontare un tema, per certi aspetti, così agghiacciante e paradossale anche se riscontrabile — fortunamente in altri termini — nella realtà di certe combinazioni familiari?*

R.: Io vorrei rispondere alla prima domanda: perché ho fatto questo film. L'ho fatto semplicemente perché sentivo la necessità di verificare la mia vera professione, perché un regista è tale soltanto quando ha fatto un film. Questa è una ragione personale e forse poco interessante. Debbo aggiungere che per dialettizzare, per oppormi a me stesso, avevo bisogno non soltanto di vedere i film degli altri, ma di paragonare quelli che io potevo fare con i prodotti degli altri. Voglio dire: non ho fatto il film perché mi premeva soprattutto, urgentemente interpretare un certo tema, ma per risolvere il mio problema personale e, naturalmente, a questa condizione, ho scelto una storia piuttosto che un'altra.

D. (FIORAVANTI): *Visto che Bellocchio preferisce dichiararsi sotto la pressione delle vostre domande, io apro subito la discussione e dò la parola a chi la chiede.*

D. (SEVERI): *Le domande che potremmo porre a Bellocchio sono infinite, perché egli è un regista che, appena uscito da una esperienza del C.S.C., è entrato nella professione con tutti i veri problemi che il lavoro professionale comporta. Ciò nonostante voglio solo esprimere il mio giudizio sul film, che non basta definire bello (questo aggettivo è diventata una parola qualunquista); il film è molto importante, denso, estremamente stimolante, perché ci sono da una parte gli echi di tutta una tradizione cinematografica di cui è stato colto il nocciolo alla radice, e dall'altra si è intuito dove si poteva andare dopo il neorealismo, si è capito cioè quello che non si era capito in venti anni; una via per il cinema, una via tutta personale, ma anche una indicazione densa e estremamente suggestionante.*

D. (FIORAVANTI): *Severi ha fatto quasi una dichiarazione di voto e perciò non ha smosso le acque. Per avviare la discussione pongo io a Bellocchio questa domanda: non ti pare che in qualche momento il film abbia un contenuto volutamente letterario, non ti pare cioè che il protagonista resti a volte esteriore alla tua stessa invenzione e che per questa ragione possa risultare più concettuale che vero?*

R.: Può darsi, però non bisogna dimenticare che il protagonista è un falso intellettuale e quindi, per il fatto di esserlo, ha dei problemi che sono intellettuali, cioè concettuali; di conseguenza per presentare un personaggio nel suo momento di compiacenza mi è sembrato realistico fargli recitare sul campanile i versi di Leopardi. Ho cercato, forse qualche volta non ci sono riuscito, di tenere rispetto a questo personaggio — che poteva essere pericolosissimo perché poteva permettere ogni sorta di compiacimento o di narcisismo — un atteggiamento ironico e il più possibile obiettivo in modo da dominare questa materia che è veramente incandescente.

D. (FIORAVANTI): *Vorrei che su questo argomento tu fossi un po' più chiaro. Perché un film come questo non nasce dalla sera alla mattina; è frutto di profonda meditazione, di osservazioni, di studi e forse anche di stati angosciosi derivanti da esperienze di vita in qualche modo vissute. Perciò vorrei che tu ti aprissi con noi come non hai fatto o non hai voluto fare in altre occasioni. Non credo che tu abbia fatto il film solo perché, come hai detto prima, si è registi soltanto dopo aver realizzato un film.*

R.: Questo l'ho detto come premessa.

D. (FIORAVANTI): *Naturalmente questo può essere un aspetto esteriore, ma un regista, come qualsiasi autore, se realizza un'opera lo fa sotto la pressione di una esigenza interiore. Quindi è su questo che vorrei tu ci illuminassi, anche per rispondere a una domanda che è insita nel giudizio di Severi, il*

quale ha detto che hai indicato una via, una via forse personale, ma la prima dopo venti anni dal neorealismo.

R.: Si può rispondere cercando di enucleare i temi principali del film e si può rispondere con una considerazione personale rispetto a quello che ha detto Severi. Non credo assolutamente che nella naturale dialettica questo prodotto sia la prima antitesi valida al neorealismo. Questo mi sembra assolutamente sproporzionato. Credo invece che mentre allora c'era una realtà da manifestare, da documentare in maniera non riflessa, facendo la cronaca di certe cose e perdendone di vista l'interpretazione, il momento attuale anche rispetto all'Italia e al livello politico, è un momento di affossamento; cioè l'Italia, secondo me, si impegna politicamente in una operazione che sarà a lunga scadenza e quindi, dal momento che l'Italia si allinea a tutti i livelli con l'Europa e finalmente vuole integrarsi con il resto dell'Europa — intendo dire l'Europa Occidentale — per un italiano occorre più che mai fare un discorso europeo. In questo senso mi pare che questo film, se ha qualche merito, è quello di non fare un discorso italiano: fa un discorso sulla borghesia, ma un discorso che pretende di essere un pochino europeo. Per contro mi accorgo che molti giovani, secondo me, rischiano negativamente perché vogliono anche ora documentare subito, in diversi stili, certe manifestazioni della civiltà moderna; per es. molti si riferiscono ad esperienze fantascientifiche, altri ad esperienze « nouveau roman ». Io credo, invece, che ci sia ancora un margine per un certo tipo di realismo che la Francia di anteguerra ci ha mostrato attraverso certe opere come quelle di Renoir, con *La régle du jeu*, oppure di Becker o, prima, di Vigo, e che occorre riflettere di più. Per quanto riguarda i temi, se vogliamo essere assolutamente schematici, due possono essere immediatamente riconoscibili: il primo è l'analisi di un atteggiamento adolescenziale che giustifica anche la malattia; io credo che a quell'età un adolescente sia permanentemente in una condizione di frustrazione, di sconfitta, in una condizione di ritorsione su se stesso; e per giustificare — tutti noi abbiamo bisogno di giustificare — la sua condizione, sia essa positiva che negativa, allora adduce una malattia e, se non la ha la inventa perché io credo che un adolescente riesce sempre a trovare per sé stesso una ragione, innata, ancestrale che appunto gli faccia perdonare la sua cattiva condotta. L'altro tema, derivante da una ragione esterna, è la critica del nucleo familiare e qui intervengono delle considerazioni di classe naturalmente, perché,

d'accordo, l'istituzione della mamma non è semplicemente borghese ma è anche popolare; però questo avviene perché esiste una certa educazione che soltanto la borghesia può permettersi. La mamma: chi non ha mai immaginato di ammazzare la propria madre? Credo che tutti noi abbiamo voluto farlo e questo io volevo affermare. Chi non ha, in un certo momento della propria vita, acconsentito a certe passioni personali? Chi non ha accarezzato una certa malefica aggressività verso i proprii genitori? Naturalmente, è chiaro, Alessandro, il protagonista, ha uno scatto in più e mette in opera, favorito da una condizione esterna, questo suo progetto che invece in noi rimane sempre irrealizzato, per fortuna.

D. (GRECO, allievo regista II anno): *Vorrei agganciarmi alla premessa che Bellocchio ha fatto all'inizio che, come modestamente ha detto, era una premessa di ordine personale e che, invece, io penso sia la chiave di volta per capire le opere di un artista. Un artista che si rispetti deve prima essere convinto che la professione che ha scelto, cioè quella dell'artista, sia la sua vera vocazione, e deve mettersi seriamente di fronte al problema se è nato per fare, ad esempio, il pittore o il regista. Stante questo, si capisce come il film di Bellocchio sia un bel film perché sono convinto che Bellocchio è una persona estremamente onesta con sè stesso e il film, soltanto per questa ragione, al di là della bravura di Bellocchio, si inserisce in un utile discorso. Purtroppo, si è avuta per vent'anni una sottomissione, a tutti i livelli, a ragioni politiche ed economiche, sottomissione che ha causato una produzione cinematografica che è, a mio avviso, provinciale, mentre l'unico vagito buono del cinema italiano, che era il neorealismo, è stato frainteso, proprio per questa sottomissione a voleri politici ed economici. Bellocchio, con mia gioia, fa un discorso europeo nel senso che è al di fuori di tutte queste polemiche spicciole, di tutti questi interessi particolari che servono soltanto a pseudoregisti per masturbarsi mentalmente ed avere la coscienza a posto, convinti di aver fatto chissà che cosa. È un errore, a mio avviso, interpretare il film di Bellocchio in chiave di liberazione, di problemi personali, di polemiche sociali: questo film rappresenta una condizione che è del mondo attuale. Per fare un discorso europeo la prima regola da stabilire è che le cose stanno come stanno e bisogna rimanere con i piedi in terra, essere cioè convinti che la realtà è quella che è: soltanto partendo da questo si può fare qualcosa. Guai a pensare che ci sia la formula magica che, applicata, risolve i problemi. Dopo aver visto il film di Bellocchio ho detto: è il più bel film da tre anni a questa parte in Italia, da tre anni perché, a mio avviso, l'altro che ha fatto qualcosa è Antonioni. Ho visto il film con felicità proprio perché, e questa è la cosa più simpatica, il film è pieno di realtà, c'è dentro un cinismo meraviglioso e il cinismo è la prima regola per stabilire la realtà, cinismo che è sempre presente e che porta il regista alla intuizione geniale di questo personaggio che, nel momento in cui si illude di aver raggiunto la libertà, muore. Ha detto Bellocchio, che Alessandro ha uno scatto in più e questo scatto in più lo fa morire. La dialet-*

tica è in questo: dal momento in cui si fa il salto oltre le proprie possibilità c'è la morte. Questo sembra che sia, a mio avviso, il succo del film.

R.: La ringrazio molto e mi pare giusto quello che ha detto. Sono praticamente d'accordo con il fatto che i registi italiani, in generale, mancano di cinismo, mancano, secondo me, di coraggio.

D. (FIORAVANTI): *Greco ha fatto molte considerazioni alcune delle quali particolarmente centrate, ad un certo momento mi è parso però contraddittorio specie quando ha detto: « guai a trovare una formula, è la fine di ogni arte », però egli la formula l'ha indicata: comprendere la realtà e cercare di interpretarla con cinismo. Bisognerebbe, intanto, definire cosa è la realtà, dato che trattasi di un elemento estremamente soggettivo. La realtà è tutto ciò che noi ci rappresentiamo. Se 50 persone osservano lo stesso fenomeno, abbiamo altrettanti aspetti, tutti veri ma diversi dello stesso fenomeno. Quindi non direi, come ha detto Greco, che il regista deve mettersi di fronte alla realtà, in una posizione di cinismo, ma piuttosto che deve aggredirla con sincerità; né infine identificherei il coraggio con il cinismo.*

R.: D'accordo, noi usiamo la parola cinismo, ma cinismo non come lo si intende tradizionalmente perché l'atteggiamento cinico è sempre un atteggiamento sterile, tradizionale; in un altro senso, è chiaro.

D. (MARIA ROSADA, insegnante di montaggio al C.S.C.): *Ha girato tutti gli ambienti dal vero?*

R.: Si, tranne la sequenza nell'appartamento di Lucia, la fidanzata, che è stata girata in teatro.

D. (ROSADA): *Quanti metri di pellicola ha impiegato?*

R.: 30 mila metri.

D. (GERCO): *Vorrei aggiungere qualcosa che mi sembra doveroso, dato che è un film fatto da tutti giovani con 2 o 3 anni di professione; io penso che bisognerebbe gridare al miracolo perché è un film da professionisti a tutti i livelli, dalla recitazione ai costumi, alla scenografia e mi sembra che questo non sia stato messo in luce.*

D. (FIORAVANTI): *Sono pienamente d'accordo.*

D. (MONTEFIORI, allievo di recitazione I anno): *Nel film ci sono dei personaggi che sono abbastanza chiari, tranne uno, che mi sembra non conti*

neanche tanto nel film, e precisamente il fratello di Alessandro, Augusto. Questo personaggio mi sembra che non abbia neanche una gran parte nel film.

R.: Non direi, anzi in fondo direi che è l'unica alternativa. In fondo tra Giulia ed Alessandro c'è una certa familiarità, c'è un certo tipo di connivenza; Augusto, invece, è l'opposizione, è l'alternativa, è quello che Alessandro vorrebbe diventare. In questo senso è uno dei protagonisti e la sua presenza è fondamentale.

D. (MONTEFIORI): *Quello che volevo dire è che non si capisce bene che posizione prenda nel film. Mentre gli altri personaggi sembrano complicati, ma in realtà sono abbastanza semplici, lui assume degli atteggiamenti di volta in volta diversi, per cui non si capisce bene la sua posizione.*

R.: La sua posizione è sempre incerta, lui ha alle spalle una certa morale tradizionale che non può contraddire a parole e allora cerca sempre l'occasione per contraddirla senza aver mai il coraggio di affermarlo. La sequenza del cimitero, per esempio, voleva appunto dimostrare questo: che lui, pur conoscendo la pericolosità del biglietto, non fa niente per evitare la catastrofe.

D. (MONTEFIORI): *Sì, ma lui sapeva già da prima quale era l'intenzione del fratello, perché allora, quando rimane solo e legge il biglietto, ha quello scatto improvviso? Non c'era nessuno e non aveva alcun bisogno di fingere.*

R.: Perché in lui coabitano due sentimenti: quello di sfiducia che il fratello minore metta in atto il suo piano, e quindi di irritazione, e quello che gli fa sognare la possibilità che questo possa avvenire. Cioè non ha abbastanza fiducia nel coraggio, nella decisione del fratello minore, ma al tempo stesso si illude che possa farlo. È questo tipo di condizione emozionale, abbastanza frequente, abbastanza normale, questa coabitazione di diverse tendenze, che voleva appunto manifestare il personaggio.

D. (PORCELLI, allievo direzione produzione I anno): *Lei ha parlato di personaggio sano, mentre a me sembra che il più malato, dal punto di vista morale non dal punto di vista fisico, sia proprio lui perché, non avendo alle sue spalle una malattia che possa giustificare il suo atteggiamento, non riesce ad affrontare la situazione della sua famiglia in modo chiaro e deciso.*

R.: Esatto, sano a un livello tradizionalmente conformistico.

D. (PORCELLI): *No, io credo che non sia sano neanche a un livello conformistico; si può parlare di sano soltanto da un punto di vista medico,*

fisiologico, rimanendo sempre alla superficie, ma non a fondo. Come personaggio morale, non è sano affatto.

R.: È un vigliacco e un ipocrita.

D. (PORCELLI): *Appunto per questo non possiamo chiamarlo sano. Non è questione di parola, è questione di essenza del personaggio. Quando in una famiglia ci sono dei malati di epilessia e c'è un fratello che dovrebbe amministrare il patrimonio comune e vede che le tare della sua famiglia la stanno portando alla rovina e, pur volendo prendersi cura di essa, non affronta decisamente i problemi, questo fratello non può dirsi sano.*

R.: Ma secondo lui non è che la famiglia vada alla rovina, anzi egli crede che l'eliminazione di una certa parte di essa possa permettergli di sposarsi e di dividersi dal resto ed avere così una vita più libera. Naturalmente sbaglia perché questa non è una soluzione e non risolve i problemi che rimangono tali, anzi peggiorano.

D. (PORCELLI): *Ho detto questo soltanto per rendermi conto che la mia impressione era giusta. Non vorrei però che questo personaggio fosse identificato con il conformista, cioè con colui che vive nella società regolarmente.*

R.: Il personaggio è conformista nella misura in cui non vive quella realtà, ma la subisce, cioè ad un livello di sostanza. Forse noi siamo soliti immaginare il conformista in maniera diversa, però sostanzialmente e moralmente lui è un conformista.

D. (PORCELLI): *Secondo me non è un conformista, ma un personaggio immorale.*

D. (SEVERI): *Dopo una riflessione su quello che si è detto, mi sembra che il tono europeo del film, come ha precisato Bellocchio, derivi sostanzialmente dalla spregiudicatezza con cui il film affronta gli argomenti, dalla crudezza con cui ci mette davanti i personaggi, che sono in qualche modo personaggi al limite; che tali sono per consentirci di entrare nella dialettica delle idee, il che sarebbe assolutamente impensabile fare attraverso personaggi sani, precisamente come l'Augusto, del film integrato in una società di valori fino al consumo, dalla mattina alla sera. E qui si fa appunto un uso abbastanza approfondito, violento, portato al limite, di personaggi che vivono la loro condizione marginale e che pertanto possono non soltanto rompere certi schemi su cui si basa fino ad ora la circolazione delle idee, ma che possono dare vita a una rivoluzione morale, economica, a una rivoluzione proprio di fondo.*

R.: Io penso che partendo da qualsiasi piattaforma si possa poi arrivare ad un prodotto rivoluzionario e che qualsiasi piattaforma

sia buona per una scelta personale, di gusto, di temperamento. È chiaro che questa aveva già dei nuclei drammaticamente vistosi, ma io l'ho voluta scegliere anche se potevo correre il rischio di rimanere superficiale, di mostrare una violenza fine a sé stessa. Ma mi pare che nel complesso questo non ci sia stato, anche se nel film ci sono delle sbavature, dei difetti.

D. (GUIDO CINCOTTI): *Io non riesco a capire bene in che cosa consista questo tono europeistico che avrebbe il film di Bellocchio. Prima di affibbiare a un film questa specie di marchio MEC ci penserei due volte. A me pare che l'aspetto notevole del film di Bellocchio sia proprio il fatto che esso consegue uno stile personale, netto, secco, privo di sbavature sentimentali, privo di formalismi; uno stile estremamente duro, realistico, e lo consegue proprio attraverso un'assoluta mancanza di ricerca stilistica. È un film che non si compiace minimamente di nessuna ricerca, è un film che narra i fatti con una secchezza assoluta e in questo raggiunge la sua originalità. È un film di rottura, che però non somiglia a nessuno dei film di rottura che abbiamo visto da 10 anni a questa parte; è un film antitradizionale, almeno secondo le formule correnti in Italia, ma non somiglia a nessuno film della « nouvelle vague », non somiglia al « free cinema », non somiglia alla scuola americana « Off-Hollywood », non somiglia a niente di quello che le forme di cinema antitradizionale ci hanno offerto negli ultimi anni. Direi di più: mi sembra che sia un film talmente antitradizionale che, per fortuna, esso non farà scuola. È un film che apre un discorso che potrà eventualmente essere proseguito e arricchito soltanto da Bellocchio. Se altri volesse seguire i modi di Bellocchio non farebbe che della imitazione, farebbe del manierismo insopportabile, tanto è personale e intrinseca al modo stesso in cui questo film è concepito la sua maniera di esprimersi. Questo mi è parso l'aspetto più straordinario del film. La sua fertilità mi pare che sia proprio nella sua assoluta inimitabilità, nel suo rifiuto di qualsiasi suggestione offerta da scuole o da movimenti o da registi pure anticonformisti, antitradizionali come ne abbiamo conosciuti negli ultimi anni.*

R.: Si, sarà inimitabile, però l'importante sarebbe che i registi giovani della mia età acquisissero la formula.

D. (GRECO): *Posso spiegare, per evitare equivoci, la parola europeo? Mi esprimo con un esempio molto banale: Proust e Joyce sono diversissimi, però tutti e due sono scrittori europei nel senso che la loro evoluzione, che avviene negli stessi anni, ha alle spalle lo stesso terreno culturale.*

D. (FIORAVANTI): *Ora rivolgiamo qualche domanda al produttore Doria affinché ci spieghi come, con modestissimi mezzi, sia stato in grado di realiz-*

zare questo film in cui non appaiono carenze che in genere si riscontrano nei film cosiddetti a basso costo.

R. (ENZO DORIA): Il fatto che non si riscontrino delle carenze, è dovuto ai miei collaboratori poiché, se anche poco fa qualcuno tra loro ha detto che essi sono dei professionisti da non oltre tre anni, in realtà si tratta di un film di debuttanti e, dal momento che sono dei debuttanti, non posso dire loro che « bravi ». Non è un elogio, c'è stata una scelta e abbiamo attinto al Centro Sperimentale di Cinematografia; occorrevano dei ragazzi perché per fare questo tipo di film ci vuole entusiasmo e soltanto dei ragazzi appena usciti dalla scuola possono darlo, essi non sono ancora intaccati dalla industria vera e propria.

R. (BELLOCCHIO): Entusiasmo e senso della realtà.

R. (DORIA): Potrei parlare ora della scelta di questo soggetto che sulla carta era molto rischioso, e per il quale abbiamo avuto molti rifiuti: se ho scelto la storia di Bellocchio è perché mi sembrava che avesse in sé quegli elementi che possono sostituire i cast di nomi, grossi o piccoli che siano, che richiedono i distributori, gli esercenti, ecc. In un certo qual modo mi sono sbagliato perché ho fatto il film senza distribuzione in quanto nessuno voleva saperne: cominciavano a chiedere chi fosse il regista, chi l'operatore, quali fossero gli attori, dicevano: « la storia è difficile, fatelo e poi vedremo ». Il coraggio è stato di fare il film rischiando tutto.

D. (PORCELLI): *Vorrei sapere i particolari della situazione del film nei riguardi della distribuzione.*

R. (DORIA): La distribuzione non voleva in un primo tempo saperne perché, pur riconoscendogli dei valori, lo travava un film difficile.

D. (FIORAVANTI): *Avete venduto il film all'estero?*

R. (DORIA): Si, ed ora sono costretto a parlare di europeismo, non nel senso che intendeva Bellocchio, ma commercialmente. Non è una storia italiana e quindi può interessare anche all'estero (infatti all'estero certe commedie tipo *Il morbidone*, ad es., non vanno, e così anche le nostre storie partigiane, poiché ogni Paese ha le sue),

tanto è vero che a Londra, al festival, un inglese mi ha detto: « Perché avete doppiato il film in italiano? ».

R. (BELLOCCHIO): Infatti è stato venduto già in Francia, in Inghilterra e in Brasile e sarà venduto in molte altre nazioni probabilmente.

R. (DORIA): Si, anche l'America lo vuole; sono cinque le nazioni che vorrebbero prenderlo, ma non conviene vendere ora un film di cui si prevede un successo, che ne raddoppierebbe probabilmente il valore commerciale.

D. (CUCCI): *Vorrei sapere se lei è intervenuto, durante la lavorazione del film, dando consigli che potessero renderlo più commercialmente valido.*

R. (DORIA): È chiaro che, avendo letto la storia di Bellocchio, ci siano poi state delle discussioni. Se si vuole fare un certo cinema libero, bisogna lasciare libertà assoluta al regista, purché rimanga, naturalmente, nelle cifre stabilite, e in questo senso Bellocchio ha i piedi a terra, era ben cosciente delle possibilità che avevamo, e direi anzi che la storia è stata in un certo senso anche condizionata a quelle possibilità.

R. (BELLOCCHIO): Certamente, quando mi sono prefisso di fare un film mi son detto: posso avere a disposizione soltanto meno di mezzo miliardo e allora è chiaro che bisogna cercare di fare una storia dove i personaggi stanno vicini, dove i personaggi si battono fra di loro, non una storia di masse; e di questo naturalmente, pur essendo un motivo secondario, è necessario tenere conto. Per un esordiente è impossibile fare un film da mezzo miliardo a meno che non sia il regista stesso ad avere il denaro.

D. (ROSADA): *Se lei lo avesse avuto, avrebbe fatto il film diverso da quello che è?*

R. (DORIA): Io credo che se ci fosse più danaro probabilmente si dilaterebbe il nucleo di partenza del film, subirebbe certo delle modificazioni.

R. (BELLOCCHIO): Si, questo è possibile ma non inevitabile.

D. (ADINOLFI): *In che modo ha diretto gli attori? Imponendo il suo punto di vista o, invece, cercando di discutere con loro?*

R.: C'era una situazione favorevole perché eravamo in un paese, d'inverno, e ci si vedeva a cena, a colazione, ci si vedeva sempre e quindi c'era modo di scambiare le proprie idee. Secondo me, però, bisogna partire da una sceneggiatura durissima, veramente importante, che poi si può magari confutare, buttar via, ma che deve costituire la base perché l'improvvisazione è inevitabile al cinema, ma bisogna improvvisare su ciò che si rifiuta.

D. (CALÒ CARDUCCI, allievo di scenografia I anno): *Vorrei sapere dal regista perché ha scelto questo titolo* I punti in tasca, *che significato ha. A me ha dato questa idea: che sia un'esperienza estremamente personale, che si tenti di risolvere dei problemi intimi e che alla fine del film si resti veramente con i pugni in tasca; lei ha aperto un discorso che si chiude lì e che secondo me non potrà prolungare.*

R.: La sua domanda mi pare un po' confusa, comunque è chiaro che il titolo *I pugni in tasca* si riferisce all'atteggiamento tipico del protagonista che, pur essendo un personaggio di grande talento, fomenta sempre delle potenzialità che non ha mai il coraggio di moderare, di rendere positive.

D. (CALÒ CARDUCCI): *Sì, però lei non apre nessuna possibilità futura alla soluzione del problema, il problema resta fermo lì. Con la morte del protagonista lei non ha risolto niente, ha soltanto chiuso un argomento.*

R.: La morte ha un significato simbolico: è l'esperienza del personaggio che muore, muore la sua adolescenza, ché se Alessandro avesse avuto un destino normale, avrebbe potuto rinascere ad una maturità. Invece muore, perché ha ucciso, perché quando si va oltre un certo limite si gioca con la morte e si paga con la morte: l'adolescente normale invece esce da questa condizione di minorità, di frustrazione, di impotenza e diventa uomo.

D. (ADINOLFI): *Lei crede veramente che nella realtà quotidiana, come ha detto prima, almeno una volta nella propria vita si è pensato di uccidere la propria madre? Mi sembra che ciò sia un po' esagerato.*

R.: Io direi che non è affatto esagerato; naturalmente si parla sempre per paradossi.

D. (FIORAVANTI): *Bellocchio vuole dire forse che in ogni uomo, nell'uomo più normale, alla radice ci sono i germi del bene e del male, non per niente nel diritto penale si parla di poteri inibitori, della capacità di intendere e di volere; ognuno di noi nella vita certamente ha avuto degli attimi di*

smarrimento morale per cui è stato sull'orlo di compiere un'azione illecita. Ha detto bene Bellocchio, si parla per paradossi, però che nella psicologia umana ci siano questi germi è indubbio. Ma ora diamo la parola ai due protagonisti del film: la signorina Pitagora e Marino Masé: vorremmo sapere da loro quali sono i risultati di questa esperienza, se sono soddisfatti di aver partecipato a questo film, come si sono sentiti in questi personaggi.

D. (ADINOLFI): *Io vorrei sapere fino a che punto sono soddisfatti di questo lavoro con Bellocchio, se hanno creato qualcosa in questo film o se sono stati del tutto diretti dal regista anche in ogni minima azione ed emozione.*

R. (PAOLA PITAGORA): Per me è stato il debutto nel cinema. Avevo già lavorato prima d'ora, ho studiato recitazione, ho fatto la televisione, il teatro e ho dovuto sempre darmi da fare, nel senso che ho dovuto prendere l'iniziativa e risolvere la cosa: questa è la prima volta che mi capita di abbandonarmi. La mattina, quando ci si presentava sul « set », Marco era lì, con le idee perfettamente chiare pronto a immergerci nell'atmosfera. È la prima felicità professionale della mia vita.

R. (MASÈ): Noi abbiamo avuto in effetti la fortuna di trovare un regista con il quale abbiamo discusso per settimane i personaggi, per cui, quando si arrivava sul set, sapevamo già con molta esattezza, appunto perché si era polemizzato giorni prima, l'interpretazione che si doveva dare in quel preciso momento. Devo dire che la mia più importante esperienza cinematografica è questa che ho avuta con Bellocchio, appunto perché ho trovato questa meravigliosa collaborazione. Posso dire che Marco mi ha lasciato completamente libero nell'interpretazione proprio perché mi aveva già convinto che il personaggio doveva esser fatto in quel modo.

D. (GRASSELLI): *Quali sono state le difficoltà maggiori, visti i modestissimi mezzi a disposizione, nel girare e come sono state risolte specialmente per quanto riguarda gli interni dal vero?*

R. (MARRAMA): L'apparecchio più grosso di illuminazione era un 500. Gli operatori erano due: io e Giuseppe Lanci, il quale è stato di validissimo aiuto. C'erano movimenti di carrello complicati e mentre lui doveva fare i fuochi, io dovevo stare in macchina a fare le luci, però, era un'occasione unica che non ci permetteva sbagliare e forse è stata questa circostanza che ci ha spronati a realizzare un prodotto accettabile.

D. (FIORAVANTI): *Con che macchina avete girato?*

R. (MARRAMA): Arriflex.

D. (FIORAVANTI): *Che pellicola avete impiegato?*

R. (MARRAMA): La Dupont, che è stata però maltrattata dal laboratorio di sviluppo.

D. (FIORAVANTI): *La scelta del tono fotografico, l'uso degli obiettivi, per es., sono stati indicati da Bellocchio o sono stati tua intuizione su direttiva di Bellocchio?*

R. (BELLOCCHIO): Per gli obiettivi, ne discutevamo, cioè Marrama mi diceva le difficoltà che ci sarebbero state. Per quanto riguarda il tono, non me ne sono mai preoccupato perché mi pareva che la materia fosse già così incandescente e urgente che potevo soprassedere a questi problemi; per cui la resa fotografica veramente è stata opera sua.

R. (MARRAMA): Da parte mia ho cercato di fare una fotografia estremamente veristica, che rispecchiasse la suggestione, la verità del luogo, delle stesse luci che provenivano dalla illuminazione ambientale.

D. (FIORAVANTI): *Ciò nonostante, direi che il risultato è artisticamente molto valido proprio perché in certi momenti c'è una trasformazione della realtà ambientale per cui la fotografia diventa elemento espressivo del film. Che poi le indicazioni del tono fotografico, come dice Bellocchio, potessero già derivare dallo studio della sceneggiatura, questo è molto bello e riesce lusinghiero per l'intelligenza di Marrama, il quale, avendo letto la sceneggiatura e avendola studiata, ha dimostrato non solo sensibilità, ma soprattutto intuito centrando e poi risolvendo i problemi inerenti alla fotografia del film.*

R. (BELLOCCHIO): Veramente c'erano molti problemi e alcuni naturalmente mi sfuggivano, quindi mi sono affidato a lui per quanto riguarda una approssimazione esatta di un livello tonale.

D. (FIORAVANTI): *Vorremmo ora che la signorina Gisella Longo, che ha curato la scenografia di questo film, ci dicesse qualcosa sull'arredamento.*

R. (GISELLA LONGO): La casa esisteva già, mentre sono stati necessari i mobili che ci sono stati gentilmente prestati da tutte le

case del paese. Riguardo all'arredamento, sapevo di dover creare questa atmosfera pesante, piuttosto opprimente, borghese e campagnola al tempo stesso. Altri problemi non ce ne sono stati.

D. (FIORAVANTI): *Ringrazio tutti per questa gioia che ci avete dato, e vi faccio tanti auguri con la speranza di incontrarci ancora come oggi, per discutere un vostro secondo film che abbia perlomeno lo stesso successo di questo, visto che successo più grande non poteva esserci* (1).

(1) *Questo colloquio ha avuto luogo il* 4 *dicembre* 1965 *in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia sotto la direzione del dott. Leonardo Fioravanti, dopo la proiezione ad insegnanti ed allievi de* I pugni in tasca. *Trascriviamo fedelmente, salvo gli inevitabili adattamenti di forma, dalla registrazione su nastro. Ha curato il testo Lodoletta Lupo.*

Note

Cinema d'oggi nell'Unione Sovietica

L'estensore di queste note ha avuto, ultimamente, l'occasione di far parte del gruppo di cineasti italiani che — per iniziativa delle Associazioni Italia-URSS ed URSS-Italia — ha affrontato i cineasti sovietici, in un'amichevole tavola rotonda, la terza di una serie, destinata a continuare. Sede della tavola rotonda è stata Mosca, ma il viaggio ha compreso anche un breve soggiorno a Leningrado ed una presa di contatto con i registi che lavorano in quella città, uomini della levatura di Kozintsev e di Heifitz. Della spedizione hanno fatto parte l'on. Paolo Alatri, segretario dell'Associazione Italia-URSS, Fernaldo Di Giammatteo, Nanni Loy, Elio Petri e Mario Soldati. Press'a poco contemporaneamente alla tavola rotonda si è svolta a Mosca e Leningrado una Settimana del cinema italiano: i nostri interlocutori erano quindi perfettamente al corrente riguardo alle espressioni più recenti della cinematografia italiana.

Si è subito avuta l'impressione che i cineasti sovietici (registi, critici e via dicendo) preferissero discutere intorno a singoli film piuttosto che intorno a problemi generali. (Essi avevano provveduto a proiettare per la piccola delegazione italiana una scelta abbastanza ampia e rappresentativa della loro più recente produzione). Da parte italiana si è tentato di dare alla tavola rotonda una impostazione più ampia, cui i sovietici hanno finito per uniformarsi, pur tornando di quando in quando a soffermarsi a lungo su questa o quella opera. I punti di divergenza tra le due parti non sono stati pochi. (Ci riferiamo ai problemi di fondo, ché nel giudizio sui singoli film le differenze di opinione si verificavano spesso anche in seno al gruppo degli ospitanti e a quello degli ospiti. Tanto per fare un esempio, i giudizi sovietici su Giulietta degli spiriti *sono stati abbastanza disparati).*

Cerchiamo di ricapitolare alcuni di tali punti di divergenza. Il primo riguarda il concetto di libertà di espressione. I cineasti sovietici dichiarano di essere condizionati dall'esterno (dall'autorità politica), ma finiscono per ammettere l'esistenza di un certo auto-condizionamento, dovuto al fatto che il loro paese si sente un po' come in « stato d'assedio », stato il quale comporterebbe per l'artista determinati doveri, determinate autolimitazioni. Il complesso dello stato d'assedio è antico nell'Unione Sovietica, risale agli anni in cui la giovane rivoluzione dovette venire difesa dall'esterno ed all'interno.

Oggi però la situazione è mutata: si può anche capire il complesso dell'accerchiamento su un piano di rapporti internazionali, data la tensione con la Cina ed il lento procedere della distensione con l'occidente; ma è ben difficile capire un tale complesso, se riferito alla situazione interna, dove il regime sovietico appare solidissimo, anche se può incontrare difficoltà in questo o quel settore dell'economia. La verità è che il processo di liberalizzazione, il quale è pur in atto, va avanti tra mille cautele, e non senza periodici arresti o passi indietro.

Noi abbiamo detto, scandalizzando alquanto i nostri amici sovietici, che essi non dovrebbero temere nemmeno l'ipotesi di qualche film controrivoluzionario, prodotto nel loro paese. È evidente che si trattava di un'ipotesi, allo stato attuale delle cose, paradossale. Ma da essa noi abbiamo voluto prendere le mosse per sostenere che non può essere considerata vera autocritica quella esercitata con il senno di poi, come accadde a suo tempo nel sopravvalutatissimo film di Ciukrai Cistoe niebo *(Cieli puliti) e come continua ad accadere in taluni film sovietici, magari interessanti, magari critici nei confronti del passato, ma dove la morte di Stalin vale a risolvere come d'incanto troppi problemi.*

A proposito del passato, è riuscita sgradita un'altra nostra affermazione: quella secondo cui il cinema sovietico, dopo la prima splendida fioritura post-rivoluzionaria degli anni del muto, dopo la seconda fioritura degli anni trenta, all'insegna del così detto realismo socialista, si sarebbe venuto, con poche eccezioni, mummificando, lungo gli anni quaranta e cinquanta. Pure ostica è riuscita la nostra affermazione tendente a contestare al realismo socialista, cioè ad un realismo aggettivato, la qualifica di categoria estetica. Secondo noi, si tratta invece di un fenomeno storico, cioè di una manifestazione del realismo, avvenuta in un determinato periodo, in un determinato paese, in un determinato contesto sociale, etc. Il realismo socialista diede a suo tempo frutti ragguardevoli: si pensi a Ciapaiev, *si pensi alla « trilogia di Massimo », film prodotti negli anni trenta. Esso è venuto però degenerando, in clima di zdanovismo, fino ad imprigionare il cinema sovietico entro schemi agiografici ed oleografici, dominati dall'obbligo dell'eroe positivo, inteso spesso nel senso più convenzionale, e dei buoni sentimenti tra virgolette. Noi abbiamo espresso l'augurio che i giovani registi sovietici, parecchi dei quali assai dotati, imparino ad intenerirsi di meno e ad arrabbiarsi di più. Abbiamo condotto una decisa polemica contro i buoni sentimenti tra virgolette, citando fra l'altro quella celebre « boutade » di André Gide, secondo cui con i buoni sentimenti non si farebbe che della cattiva letteratura. Tale nostra polemica ha suscitato grande scandalo e vivacità di repliche. Pareva che i nostri interlocutori avessero preso l'affermazione alla lettera, anzi che intenderla come un'esortazione al rifiuto delle convenzioni e degli schemi, degli eroi positivi più o meno tutti d'un pezzo, delle catarsi artificiali, dei moralismi predicatorî e conformistici. La nostra polemica contro i buoni sentimenti tra virgolette è stata praticamente messa in rapporto con un film quale* I pugni in tasca, *bollato d'infamia da diversi intervenuti con motivazioni contenutistiche, e spesso incomprensivamente contenutistiche. (Non è un caso che di retorica moralista grondassero alcune affermazioni di Ciukrai, regista relativamente giovane e non certo sprovveduto, cui si devono sia l'antistalinismo col senno di poi di un*

film « *pompier* » *quale* Cieli puliti, *sia la rugiadosità di un film pur nel suo genere egregio quale la* Ballada o soldatie (*Ballata di un soldato*). (*Va soggiunto che Ciukrai si è distinto, nel corso del dibattito, anche per una presa di posizione relativa alla condanna degli scrittori Siniavski e Daniel, da lui definita un errore « politico », un atto controproducente, il quale ha fatto considerare in occidente come eroi persone che sarebbero degne solo di disprezzo*).

L'atteggiamento che abbiamo cercato di descrivere si riflette anche nella posizione assunta dai sovietici nei confronti del cinema italiano. Essi da un lato si rifiutano di ammettere che il ciclo creativo del neorealismo in quanto tale vada considerando chiuso (nessun movimento artistico è eterno, anche se è destinato a lasciare un'eredità feconda); d'altro lato sopravvalutano opere che con il neorealismo hanno una parentela molto lontana e che magari non sono nemmeno dei buoni film. Inoltre le autorità preposte al settore del cinema riservano la visione di determinati film italiani agli « addetti ai lavori », cioè ai cineasti, etc., evitando che essi giungano al grande pubblico, che le suddette autorità si ostinano, paternalisticamente, a considerare non maturo per la visione di quei film, come per la lettura di certi scrittori (fondamentali nella storia della letteratura contemporanea: da Proust a Joyce, da Kafka a Musil e via dicendo). Si potrebbe anche ricordare l'assenza di autori come Pirandello dalle scene sovietiche. Tale paternalismo, in campo cinematografico, ha portato all'esclusione di qualche nostro film dai programmi ufficiali pubblici della Settimana, alla manomissione de La ragazza di Bube, *al mancato acquisto di* 8 ½ *per il mercato sovietico, sebbene il film di Fellini avesse vinto il primo premio al Festival di Mosca.*

Molti dei discorsi pronunciati dai sovietici alla tavola rotonda si rassomigliavano tra loro, molti di tali discorsi apparivano troppo generici per poter dare valida e precisa risposta a quesiti importanti. Ma non sono mancati neppure discorsi sostanziosi, anche se non condivisibili in parte o nel loro insieme; non sono mancati discorsi non contrassegnati da piatto conformismo. (Il saccente o miope dogmatismo dimostrato dal critico della « Pravda », Kapralov, è rimasto, a dire il vero, piuttosto isolato). Si è avuta, nondimeno, l'impressione di un certo allineamento — forse spontaneo — su determinate posizioni, allineamento che fra l'altro portava a considerare con qualche sospetto elogi provenienti da parte nostra o talune singole concordanze di giudizio con noi. Varrebbe la pena di domandarsi se avesse un significato il fatto che alcuni registi di rilievo non abbiano preso la parola nel corso della discussione: vedi Kalatozov, vedi Aleksandrov, vedi alcuni giovani. Spesso è accaduto di sentir dire cose più vive, più stimolanti durante le conversazioni private. E tuttavia si è avuta anche l'impressione che gli amici sovietici (anfitrioni davvero esemplari e cordialissimi, sia detto tra parentesi) avvertissero in molti casi il piacere, in altri casi, quanto meno, l'inevitabilità del dialogo.

È evidente che nell'Unione Sovietica è in corso un processo evolutivo, lento, cauto, come dicevamo prima, ma inarrestabile. C'è insomma qualcosa che si muove, grazie anche al succedersi delle generazioni. E di questo qualcosa sono testimonianza pure i film che abbiamo visto, tutti, in vario modo e misura, lontani dalla mummificazione dell'ultimo periodo staliniano. Il livello

medio delle opere che abbiamo avuto modo di vedere è abbastanza elevato, sia che si tratti di opere firmate da registi delle generazioni anziane, sia che si tratti di opere firmate da registi più o meno giovani. Fermenti nuovi stanno giungendo anche da repubbliche periferiche, come per esempio la Georgia, l'Armenia. Fioriscono film ambientati in regioni ancora poco « sfruttate » dal cinema: come apputo la Georgia, l'Armenia, e inoltre la Kirghisia, la Siberia. Promettenti appaiono le prime prove di registi affatto inediti (ivi compresi certi saggi di diploma, realizzati da allievi dell'Istituto del Cinema di Mosca). Questi registi nuovi, giovani si dimostrano in qualche caso « problematici », spessisimo interessati sopra tutto ad una tematica riguardante l'individuo, i suoi sentimenti privati, quei sentimenti di cui per lungo tempo avevamo lamentato l'assenza nei film sovietici o che erano affrontati sulla base di un goffo convenzionalismo e schematismo. (Si pensi a ciò che scrisse nel 1945 Christopher Isherwood, parlando di un film sovietico in un suo brillante romanzo di ambiente cinematografico, « La violetta del Prater »: « È il solito triangolo sessuale, costituito da una ragazza con le gambe grosse, un giovanotto e un trattore »). Una più precisa presenza dell'individuo e dei suoi intimi problemi non è riscontrabile soltanto nelle opere dei registi giovani, che erano in netta maggioranza tra quelle a noi mostrate, ma anche in talune opere di registi anziani. (Del resto, già Letiat zhynvali *[Quando volano le cicogne] aveva rappresentato una decisiva apertura in questa direzione). Ma non è solo la presenza dell'individuo che va sottolineata; c'è anche un'inquietudine, un porsi degli interrogativi riguardo alla società, al posto dell'individuo entro di essa (si pensi, per citare un film di cui già si è molto parlato, a* Mne dvatsat let *[t.l.: Ho vent'anni] di Kutziev, il quale ha tenuto, alla tavola rotonda, un intervento fra i più apprezzabili); c'è in qualcuno la propensione a colpire con strali satirici questo o quell'aspetto della società medesima. Ed anche sul piano strutturale e formale si avverte spesso un desiderio di svincolarsi dai moduli cristallizzati. (Qualche influenza occidentale si è fatta, entro evidenti limiti, strada). In conclusione, il materiale umano (registi, scrittori, etc.) offerto oggi dal cinema sovietico, gli indubbi segni che nei film si leggono di umori tendenti a smuovere acque fino a pochi anni fa stagnanti autorizzano a bene sperare circa l'avvenire di una cinematografia, le cui tradizioni sono insigni ed appartengono al migliore patrimonio culturale del nostro secolo. Se i sovietici riusciranno a liberarsi di quel tale complesso dello stato d'assedio, di cui parlavamo all'inizio, potremmo forse assistere ad una terza vivida fioritura, dopo quelle degli anni venti e degli anni trenta.*

GIULIO CESARE CASTELLO

Il sesso, il grande alibi del cinema contemporaneo

La rivoluzione delle condizioni umane e civili, determinata nella società contemporanea dai nuovi criteri tecnici di « funzionalità » e di « adattamento » alle strutture, ha colpito l'impalcatura secolare dei rapporti sociali, minando alla base le norme tradizionalmente accettate della convivenza e aprendo una fase di rinnovamento delle antiquate formule sociali.

Più recenti valori sono venuti ad illuminare la nuova civiltà e confluendo

a darle una fisionomia irripetibile, hanno contribuito a collocarla nella sua cornice spaziale e cronologica. E poiché ogni civiltà ha il suo linguaggio, la prima caratteristica della nuova mentalità sociale è l'alternativa che si agita nell'intimo della personalità dell'uomo: accade infatti che il suo processo di adeguamento alle strutture, richiesto dal regime delle competenze, contrasti con la spontaneità istintiva della sua componente « naturale ».

In particolare si può osservare come il deterioramento della personalità romantica, che concepiva l'uomo centro e motore dell'universo, vada investendo anche le manifestazioni del suo impulso più primitivo, l'impulso sessuale. È facile riscontrare infatti, come la serie dei tabù sessuali alimentati dalla moralità sessuofobica occidentale prolifichi appunto all'ombra della grande mistificazione della moderna vita industrializzata. Constatazione del resto che risale alle prime intuizioni freudiane, secondo cui la repressione sessuale è tipica della società civile. Secondo Freud, l'impulso sessuale pervade l'ambito della vita psichica e della pratica umana: il senso d'infelicità dell'uomo civilizzato è causato appunto dallo sviluppo anomalo della sua sessualità, repressa nell'infanzia e deformata nella maturità. L'ipotesi freudiana, ripresa in seguito da William Reich, spiegò la nevrosi come un prodotto dell'educazione civile, in quanto i normali impulsi sessuali sono « culturalizzati » ossia non biologici, ma determinati da uno sbarramento del normale esito erotico, e quindi viziati.

Peraltro si nota nella civiltà moderna una valorizzazione dell'atto sessuale, considerato come una manifestazione « essenziale » dell'uomo, quando in passato l'impulso sessuale era condizionato esclusivamente agli oscuri fini della propagazione della specie. L'atteggiamento sessuale dell'uomo è dunque oggi soggetto a revisione come tutte le altre sue manifestazioni « esterne » non ancora inserite nella dinamica sociale.

Queste premesse vanno inserite nel momento in cui si sottopone a critica un vasto settore della produzione cinematografica che, approfittando della situazione di disequilibrio in cui si trova il costume morale sociale, in bilico fra le nuove esigenze imposte dalla dinamica sociale e i suoi tabù tradizionali, dà via libera ad un intero filone di film impegnati a trattare il problema della questione sessuale in maniera frettolosa e gratuita.

Bisogna infatti rilevare nella questione sessuale un elemento che riguarda il comportamento vitale dell'organismo, e un complesso di « atteggiamenti » che, pur qualificati sessuali, con tale concetto non hanno niente da spartire.

In altre parole, esiste una zona d'ignoranza obbligata per la cosidetta mentalità comune, ed è la differenza che intercorre fra sessualità come forza dell'istinto sessuale, e sessualità esterna, puro stimolo alla libido. Non si deve cioè confondere uno « status » naturale dell'impulso sessuale con lo stimolo che, più o meno artificialmente, smuove tale impulso.

Questa precisazione vale per tutta la serie dei vari film comico-erotici, a episodi, a sfondo poliziesco, in cui morte e violenza fanno compagnia ad una sorta di sessuologia spicciola, al fine di alimentare le componenti perverse dello spirito umano. Esaminiamo dunque il problema del sesso, chiarendone l'evoluzione storica e il suo approdo nella realtà di oggi, così come ci si presenta, deformato e deviato. Parliamo qui della fede dell'uomo moderno nel proprio benessere economico, fede che è divenuta l'ideale da raggiungersi per ciascuno (la cosidetta filosofia del successo). A questo aggiungiamo il contatto

libero e frequente fra i due sessi che ha defraudato l'amore sentimentale di aloni romantici, derubandolo di tutto l'apparato del corteggiamento. Sottolineiamo infine l'importanza che l'educazione civile ha assunto nello strutturare la mentalità sociale dell'individuo. Ai nostri giorni gli uomini agiscono secondo quello che credono si aspetti da loro. In sostanza si esibiscono. E poiché l'educazione ricevuta ha insegnato in quale misura si deve sentire, offrendo una gamma di stereotipi emotivi, ciascuno si concede di provare quei sentimenti e non altri.

Il che vuol dire provare emozioni contraffatte, così che l'inganno emotivo sminuisce la naturale attrazione sessuale. In un certo senso l'uomo sessualmente respinto si sente socialmente eccitato, agisce cioè secondo un surrogato del sesso, provando un'eccitazione puramente intellettuale. Tutto ciò si constata sopratutto attraverso il cinema, in cui si è dato per l'appunto incentivo ad un genere particolare di amore-erotismo mediante il quale l'uomo scarica i suoi istinti repressi dall'educazione tipo, attraverso la visualizzazione di detto amore sullo schermo.

Ciò premesso, è possibile ora fare una rapida panoramica sui frutti di questa mentalità sessuofobica, trasformata in anomalo gusto di tutto ciò che riguarda il sesso: interi filoni produttivi intesi a sfornare film che sfiorano addirittura la pornografia, osceni e violenti.

Ma non è su questa parte di cinema, che pur tuttavia è un indizio della degenerazione erotomane dell'epoca contemporanea, che ci soffermeremo, bensì su quel cinema che rispetta le sue funzioni tipiche, cioè di essere sensibile registratore degli « avvenimenti » sociali del suo tempo.

* * *

Se esaminiamo quella porzione del mondo civile che più s'identifica con questa ultima generazione cinematografica, vedremo che è del cinema americano, di quello nord-europeo, di quello francese e di quello italiano che si parla. Va subito chiarito che non si può necessariamente essere « informatori e compilatori » di tutto l'arco della produzione cinematografica di queste nazioni, ma si può invece rendere attuale la conoscenza della multiforme serie dei film usciti in questi ultimi tempi, raccogliendoli sotto un'unica prospettiva: la questione sessuale. La chiave interpretativa di questo giro d'orizzonte non esclude naturalmente l'apporto delle molte altre « possibilità » che stimolano la corrente sterminata degli spettatori, di coloro cioè che ricevono questi film. È a questa folla immensa, sottomessa al capillare e misterioso sistema dei mass media, che ci riferiamo dopo la Grande Ubriacatura seguita all'esaltazione dei Miti della industrializzazione e del progresso.

C'è da rilevare, come si vedrà, che gli atouts morali che fino a ieri decidevano se un film era « per tutti, per adulti, per adulti con riserva o esclusi » sono stati eliminati dalla stessa dinamica sociale che accetta ormai il cinema come un fenomeno naturale, legato alla cronaca quotidiana e come tale dimensionato in modo da assorbire la nuova realtà del mondo. Questa sarà la direzione sotto cui ci muoveremo per esaminare le verità del cinema contemporaneo, ossia la biografia di una società rigorosamente subordinata ai suoi miti.

Il primo esame riguarda il cinema americano, e il cinema americano per

eccellenza, cioè quello hollywoodiano. Protagonisti delle nuove vicende non sono più i grandi eroi, le epiche avventure esotiche, gli amori-passione, le violente angosce di un uomo; finito il repertorio delle storie leggendarie e finito il dispiegamento di tutto l'apparato della Fama che circondava il divismo cinematografico. Oggi gli autori, portatori del nuovo linguaggio cinematografico, sono degli onesti lavoratori del settore spettacolo, non più gli animali di lusso di un superato divismo. Ogni film è divenuto la storia dell'Uomo Americano, dell'uomo vestito di grigio pedina della Trasformazione sociale, il suo simbolo « il New Yorker », la sua formula « il businessman ». Di questa svolta troviamo esempi efficaci nelle edulcorate storie hollywoodiane in cui le magagne private della vita quotidiana assurgono a brillanti trovate, i piccoli vizi sono attenuati da una girandola di battute frizzanti, dove i protagonisti conducono il loro ménage all'insegna del mass style. Anche l'amore fa la sua comparsa ridimensionato al ritmo della « short story », l'anima del nuovo cinema. Tante piccole storie d'amori innocui in seno al Grande Idillio che costituisce la vita attuale dell'americano medio.

Che parte ha dunque il sesso, in questa umanità incasellata, adattata, corrotta dalla routine? Il gioco del sesso si riapre a livello del singolo, ciascuno è vittima di tutte le inibizioni sessuali che la Buona Morale Comune porta con sé, e se alla superficie scarseggiano passioni, adulteri, amori illeciti, appiattiti immediatamente dal senso del Decoro, nell'intimo del singolo il gusto del sesso si fa molto più ricco, sfumato e sottile che in passato. L'onesto cittadino e il buon padre di famiglia, da brava persona qual'è, si concede la sola evasione sessuale possibile: il godimento visivo, il cinema, che gli permette di partecipare, senza restarne contaminato, alle raffinate civetterie del sesso, ai doppi sensi, alle trasparenze equivoche. Una vasta gamma di simbologie sessuali, insomma, presenziano la tranquilla riedizione del timorato cittadino medio: colui che sembra non essere più vulnerabile perché strettamente controllato dalla Grande Società, è invece, nel profondo della sua coscienza, apertamente suggestionabile e sensibile alle insidie del suo istinto naturale, non dominato dall'immenso ristagno spirituale.

Questo fa comprendere il caso del furore suscitato da una Virna Lisi, ingaggiata per incarnare il tipo sexy della nuova generazione, oppure la ragione dei piccanti spogliarelli di una Carrol Baker, novella vamp degli anni '60, o infine il meccanismo delle scaramucce amorose del cinema-commedia (quello di un Tony Curtis, o di una Shirley MacLaine, per fare un esempio) in cui la cieca vitalità della donna americana, prototipo di un trionfante matriarcato nato dalle convulsioni di una civiltà « mascolina » in crisi, ha ragione di un maschio devitalizzato, preoccupato innanzitutto di impiegare il suo tempo libero.

Ecco dunque un esempio di civiltà tipicamente « voyeuse », ossia di una società in cui la visualizzazione disperde gli ultimi impulsi genuini della sessualità e consuma le esigenze sessuali soddisfacendole attraverso le pantomime erotiche sugli schermi. È scientificamente dimostrato infatti che, più l'uomo si lascia andare alle sue fantasie erotiche, più si allontana dalla sua vitalità biologica. Il condizionamento delle masse, attuato dal cinema mediante questa frattura, investe perciò completamente la sfera sessuale dell'individuo; d'altra parte bisogna tenere presente che è questa stessa massa che crea « il gusto

dell'epoca » e si pasce inconsapevolmente dei suoi stessi mali. Ne consegue che difficilmente l'uomo riesce ad estrarsi dal flusso costante di depersonalizzazione prodotto dal macchinismo. Richiamando Camus possiamo dire che in un universo in cui sono venute meno le illusioni e la luce, l'uomo si sente straniero, condannato ad un irrimediabile esilio da se stesso: questo divorzio fra l'uomo e la vita, fra l'attore e la scena, è l'assurdo.

Ma passiamo ad esaminare la situazione del cinema nord-europeo, portatore di tutte le espressioni di una società completamente aggiornata, si direbbe sottratta alla sua tradizione. In un paese come quello che il cinema di un Bergman, di una Zetterling, di un Dreyer, di un Sjöberg, ci presenta, ove lo stile, la cultura, il ritmo, i fantasmi sono quelli di una nazione al culmine della sua civiltà, non conviene sottovalutare la costellazione di motivi comuni a tutti i registi: la solitudine, l'incapacità dell'uomo di comprendere gli altri, il suo soccombere all'ambiente estraneo, il suo sentirsi sempre responsabile di una colpa (è qui il caso di richiamare il teatro di Strindberg in cui il senso della colpa incombe sui protagonisti quasi a ripetere il motivo di un'ancestrale colpa umana mai scontata). L'uomo contemporaneo nutre in sé una vaga nostalgia per il paradiso perduto dell'infanzia in cui egli vagheggia un'epoca primitiva di spensieratezza; tale nostalgia si sviluppa nel cinema nordico attraverso la contrapposizione fra il passato felice e l'oggi chiuso, opprimente, ossessionato da simboli. In tutti questi film tuttavia esiste, accanto ad una interpretazione tragica della vita che fa capo al misticismo insoddisfatto del luteranesimo e al pessimismo fatalistico delle favolose leggende del nord, una intuizione confusa dell'amore come soluzione alla solitudine, amore puramente umano, contatto fisico, comunione della carne che non risolve i conflitti interiori. L'amore carnale non corrisponde all'evasione sessuale del cinema americano, bensì rappresenta una corsa allucinante verso l'appagamento animalesco della solitudine, che più che acquistare dignità da una società ad esso solidale, nullifica del tutto i contatti umani. Accade infatti che la delusione subentrata all'incapacità della carne di sopperire ai vuoti dello spirito, disancori l'uomo dalla sua ultima salvezza, l'amore umano, e l'approccio sessuale divenga semplicemente un modo patologico di fuga dell'uomo da se stesso. Il conflitto faustiano delle due anime si ripresenta dunque nel cinema nordico con il drammatico binomio sessualità-ragione. L'amore passa attraverso i « peccati » umani senza riuscire a trovare un punto di contatto fra la grande forza vitale e la dimensione razionale. Un personaggio bergmaniano dice « io odio gli uomini e i loro corpi sudati » e questo dimostra che la pesante carnalità predicata da un Lawrence non equivale alla « pace terrestre » del corpo, ma ad una maniera di fuggire. Se dunque la ragione predica il valore etico della sessualità naturale e la celebrazione dell'amplesso diviene il succo profondo e universale che sostiene la libertà dell'individuo, nella realtà l'esperienza « animalistica » del cinema nordico rivela piuttosto che il sesso costituisce un'ossessione morbosa, un modo del corpo di essere angosciato.

Per quanto riguarda il cinema francese è necessario osservare come il clima sociale in cui vive, risenta, più che per il cinema hollywoodiano e nord-europeo, di lunghe e difficili fasi storiche e culturali che hanno lasciato un bagaglio di mentalità sintomatiche. Si tratta del puro raziocinio illuminista e dell'esasperato individualismo perseguito dal romanticismo, che sono con-

fluiti a dare una fisionomia alle moderne concezioni, prima fra tutte l'esistenzialismo. L'esplorazione, attuata dall'esistenzialismo, delle profonde involuzioni subite dall'individuo nel suo mondo interiore, ha maturato un atteggiamento « tipico » nei registi francesi contemporanei. I temi di un Godard, di un Malle, di un Resnais fanno scuola, o quanto meno sono una evidenziazione delle tendenze della nuova cinematografia francese. I personaggi delle loro storie se la devono sbrigare da soli. Hanno fatto cadere pulpiti e piedistalli, non affrontano temi più grandi di loro, l'Uomo, la Patria, Dio, la Civiltà; il loro atteggiamento verso la realtà è intessuto di una certa spigliata e spontanea modestia che li fa eroi un po' arruffoni e sbrigativi, sul genere, per intenderci, di un Belmondo in quella squisita storia che è A bout de souffle *(Fino all'ultimo respiro).*

Osserviamo un momento questo film e parliamo del suo regista, il ribelle e anticnformista Godard. Certo se pensiamo al « cynisme implacable », per dirla con Gide, del suo protagonista, alle sue realtà così immediate, sottomano, senza diaframmi intellettualistici, non possiamo non ricordare la millenaria storia europea che ha generato un umanesimo o un rinascimento. L'antologia di sensazioni banali, di atti non appariscenti che costituiscono il cinema di Godard, hanno spezzato via i valori convenzionali dell'Europa di belle lettere, per portare alla ribalta un qualsiasi « way of life » di un uomo comune. O si dia il caso di un altro film di Godard, quel Une femme est une femme *(La donna è donna) sorta di irriverente demistificazione di una gloriosa istituzione morale, il matrimonio, o di un poetico atto umano, la procreazione. Se poi guardiamo alla cosidetta questione sessuale, ecco gli accoppiamenti ironici e spregiudicati, di cui l'impietosa mano del regista rivela particolari di goffaggine divertita. È quella di Godard una interpretazione dell'atto sessuale tutta personale, intollerante di retoriche o bigottismi; i suoi personaggi fanno l'amore quando ne hanno voglia, tranquillamente e senza pudori come mangiano o leggono un libro. E non solo l'interpretazione dell'atto sessuale è ridimensionata dal regista, ma la stessa espansione amorosa è riportata alle sue vere proporzioni; senza smancerie, i protagonisti stanno a letto e si raccontano barzellette o si danno amichevoli « pacche » da buoni amici; cosa che avrebbe fatto orrore ai tempi dei languorosi amori di una Francesca Bertini o di una Rina de Liguoro.*

Si tratta di disgregazione del costume sociale, o di un tipo di divertissement di cattivo gusto in cui l'accoppiamento umano, viene rivelato nella sua crudezza animalesca, o non si tratta piuttosto di un parlar chiaro, di un riesame delle antiche verità per ricondurle alla nuova realtà? Un monito dunque all'uomo moderno, che proiettato in una società mobile, dinamica, esposta alle aggressioni dei suoi valori tradizionali, rimane ancorato ai suoi sentimenti sublimi, alle sue verità eroiche, in un mondo che eroico e sentimentale non è più.

Questo il messaggio di un certo tipo di cinema in Francia che esprime l'esigenza di una diversa impostazione dei problemi, e quindi anche dell'amore inteso innanzitutto come sessualità amorosa. Come dice Aristarco, una delle partenze della « nouvelle vague » è la spinta sessuale allo stato puro: « in principio era il sesso » potrebbe essere il motto di questo cinema. L'alternativa di questo cinema adolescente, potrà essere un testo artificioso o una forzata ricerca di novità, ma ciò che vale è l'origine spontanea del nuovo linguaggio, il richiamo verso un tipo di comunione umana semplice e insieme profonda. Dice Mau-

passant: « il sesso attrae a sé tutte le creature viventi, che lo seguono inconsciamente » e questo è ciò che accade ai protagonisti delle storie francesi: si amano col corpo per amarsi nello spirito.

Da ultimo la nostra disamina si rivolge al cinema italiano, ricco di contraddizioni, ma che raggiunge tuttavia, proprio per questo, punte geniali di intuizione. Il problema sessuale investe l'intera produzione cinematografica, ma basterà soccorrere il nostro esame con due esempi che qualificano i termini del problema in una regione che, per latitudine, mentalità acquisite e usanze tradizionali, fa tutto per il sesso. Non è qui il caso di fare della facile ironia su una certa tradizione dell'italiano « grande amatore », pur tuttavia è necessario tenere presente questa componente fondamentale nella più ampia discussione in atto. In Italia come in nessun altro paese, si è verificata una vera e propria esplosione di film a contenuto erotico, pornografico, e questo denuncia maggiormente la situazione di instabilità e di smarrimento dell'italiano nel mondo contemporaneo. È necessario, a questo punto del discorso, introdurre alcune considerazioni essenziali per comprendere un fenomeno presente oggi in Italia nel cinema cosidetto impegnato. Si tratta del rapporto strettissimo che lega oggi le creazioni artistiche al loro tempo.

L'opinione recente che l'arte sia uno stato neurotico, ossia l'oggettivarsi di una condizione presente nel substrato sociale, mette in luce un aspetto particolare del problema. Già il Plekanov l'aveva rilevato parlando di « vero tragico determinato dal conflitto fra le aspirazioni coscienti dell'individuo e le forze cieche del divenire storico ».

In effetti l'attività artistica, iniziata dapprima come rifugio e come scampo (Nietzsche parla di « virtù serenatrice dell'arte »), riconduce poi l'artista nella corrente umana, non adattato alla realtà, ma operante su di essa. Considerata nella sua interezza l'opera scaturisce allora non già da una dissociazione ma da una sincronizzazione con le pulsazioni della vita sociale.

Alla luce di queste osservazioni, è ora più facile esaminare le differenti posizioni di due registi del cinema italiano, che, per così dire, « sintetizzano » nella loro produzione artistica, i termini di base su cui si muovono le creazioni d'arte del cinema italiano contemporaneo. Attraverso appunto quest'opera di riavvicinamento dell'artista al mondo che lo circonda, si realizza pertanto quello che si dice « il riscatto dell'arte ».

Antonioni e Fellini, pur dalle loro diverse posizioni, parlano lo stesso linguaggio: « resistono » ambedue alla « malattia di carattere storico e metafisico » (così la definisce Bonomi) del loro tempo. Ma mentre quella di Antonioni è una resistenza passiva, in Fellini la desolazione si arricchisce di un clima di speranza, di un lievito romantico che lascia il discorso tutto aperto alla sensibilità interpretativa di chi vede i suoi film.

Queste considerazioni valgono anche a chiarire la funzione dell'elemento sessuale in questa rappresentazione del mondo, attuata dai due registi su due diverse direzioni.

Antonioni rivela la sua denuncia attraverso un cinema tutto personale. Si potrebbe definirlo d'accademia, ma non è questo un modo per individuare il « genere » del suo cinema. I personaggi vivono in una sorta di sdoppiamento, sono individui e sono cose. Lucidamente essi « assistono » al dramma

della non libertà che si svolge ogni giorno su di loro e sugli altri: qui sta la radice dei lunghi silenzi, della disperazione inesplosa, della distruzione totale del sentimento: « ci sono giorni in cui avere fra le mani un pezzo di stoffa, un ago, un libro, un uomo, è la stessa cosa ». In un mondo siffatto il problema della comunicabilità non si raggiunge neppure attraverso la ricerca di sensazioni puramente fisiche, il sesso resta un « fatto » come un altro, l'amore, un contatto epidermico fra due individui che usano l'uno dell'altra (così come fu osservato da Kant), presi in un ingranaggio più grande di loro. Non ci sono domande, non ci sono risposte, tutto « accade » e non rimane che vivere fino in fondo questo processo di annientamento dello spirito umano.

Per Fellini il discorso è diverso. L'angoscia assume una sua vitale funzione, quella di raccogliere gli ultimi echi romantici, illustrando la vita irrazionale della « fisicità » umana. Valga come esempio il suo ultimo film.

Giulietta degli spiriti *si presenta come un campionario del rigurgitante materiale d'inquietudini, angoscie mistiche, vertiginose disperazioni che riscontriamo negli « stati mentali » dei contemporanei. Nel resoconto del suo io, Fellini si apre ancora una volta ad indagare sui misteriosi culti della sua sessualità.*

L'elemento-base del film è la celebrazione del sesso femminile in contrapposizione alla dissoluzione del mondo maschile. Lungo l'arco narrativo di una storia qualsiasi, Fellini ha portato infatti alla ribalta una scintillante moltitudine di donne « apparizioni false, irreali, farfalle stilizzate, figure misteriose e agghiaccianti ».

In un paesaggio di fantasia pura, ciascuna vive la sua femminilità sino in fondo, poiché quello che conta in esse è proprio quell'essere « donna, femmina, vagina, sesso complementare » per usare un'espressione di Simone de Beauvoir.

Ci troviamo di fronte ad un'incoscia offerta dell'uomo moderno, che, esasperato dalla sua dispersione sessuale, cerca di rientrare nel grande ciclo ritmico del sesso, attraverso l'esaltazione della donna. La Donna si trasforma nella natura e nel suo grembo, e con il suo generoso corpo di femmina allontana l'uomo civile dalla sua morte nel mondo.

A così ampio fluire di sessualità corrisponde nel film un'assenza di profondità spirituale. Poiché qui, come mai, Fellini ha usato dell'arte come del più raffinato e sottile degli afrodisiaci; ciò che lo spinge a trasformare una banale storia di tradimento in un lussureggiante baccanale, è proprio il contrario di una prodiga furia sensuale. È viceversa l'odio primordiale della mascolinità verso la seduzione femminile, « scrigno di lussuria ». Contemplare il simbolo dei propri peccati significa in fondo riscattarsi da loro ed allo stesso tempo « trasformare » la piatta routine in un nuovo infinito in cui avere fede: la donna.

A proposito del film dunque si può osservare che due sono le componenti emotive che lo inseriscono nella più ampia questione sessuale di cui si discute: una inclinazione verso il proibito, il peccato antico del sesso, che si espande nelle orge di figure femminili, e contemporaneamente l'umiliazione di sottostare alla propria vergogna, la volontà di offendere la donna nel mo-

mento della sua piena femminilità, il momento del diavolo. Fellini risolve il problema a modo suo, ma l'uomo moderno resta perennemente in bilico fra un sano svincolarsi dagli elementi morbosi derivanti dalla moralità sessuofobica occidentale, e uno sviluppo anomalo dei suoi impulsi, tale da condurlo al masochismo o alla nevrosi.

* * *

Dopo questo giro d'orizzonte, forzatamente restrittivo, delle principali tendenze del cinema contemporaneo, per ciò che riguarda uno dei problemi più dibattuti del momento, il problema della questione sessuale, e dopo aver dedotto da questa disamina gli indizi di un'esigenza sociale trasformati in germi della degradazione erotomane dell'ultimo periodo cinematografico, è ora il momento di concludere.

Ogni manifestazione erotica dell'atteggiamento umano, spinta fino all'intellettuale eccitazione dei sensi, rappresenta l'implicita confessione di una società inaridita dal progresso che prende atto da se stessa dei suoi vuoti spirituali e culturali. Dall'idolatria delle cose si è passati ad una nuova religione dell'uomo, da una parte il bisogno di evadere dalle mistificazioni dell'industria in una società sorretta dal regime competitivo, dall'altra un gusto primitivo del sesso che guarda al totem del fallo come alla sua forza più vitale. Direbbe Bergman che l'uomo si riscatta con una reazione difensiva della natura contro il potere disgregatore dell'intelligenza.

Questa moderna religione fallica non può non produrre scadimenti nel costume morale di una società abbandonata a se stessa. Non si parla di qualche film degenerato a spettacolo ripugnante ed osceno, ma addirittura di un intero filone produttivo, informato ad un basso spirito di speculazione, che fa leva sullo smarrimento delle capacità critiche per stimolare le componenti perverse di una società repressa.

Se queste sono le ragioni che presenziano al triste panorama erotizzante del cinema contemporaneo, vale tuttavia ricordare i rari esempi di coerenza e buon gusto di un altro cinema che dà la parte migliore di sé trattando con impegno dei problemi che la nuova « civilisation des loisirs » produce. In un'epoca in cui la prospettiva del tempo di libertà si trasforma nella « grande paura » di riempirlo, in cui la morale del divertimento potrebbe condurre ad un'etica di solo piacere o, come la definisce il Morin, ad una concezione ludica della vita, in cui l'uomo si veda condannato ad essere libero, questo cinema indica ben chiara la funzione del « mito sessuale », quella di riconciliare l'uomo con se stesso, e di consolidare i suoi rapporti con gli altri uomini e con il mondo.

Forse proprio la via indicataci dal cinema più sensibile riuscirà a riconvertire l'uomo moderno, da pedina del gioco sociale a spirito libero, e ad evitare quel « suicidio fastoso e spettacolare » di cui parla Dewey, con cui l'uomo, al pari della mantide, pone fine coscientemente alla sua storia spirituale, nel momento in cui l'assurdo razionale si appropria della storia umana.

MARIA TERESA BUSCO

Vienna: 6° Festival del film gaio

Groucho (Julius) Marx. Lo abbiamo incontrato a Vienna dov'era stato invitato a presenziare alla retrospettiva dei film interpretati insieme a Chico e a Harpo ordinata dal Filmmuseum in collaborazione con il 6° Internationale Festwoche des heiteren Films: la Viennale del film gaio, cioè. Nonostante i settantun'anni che gli appesantiscono un po' il passo, quel passo largo e rampante ch'era una delle sue ilari proprietà mimiche, conserva intatto nello sguardo, nel modo di parlare, lo spiritello sciagurato del suo personaggio cinematografico. E come Groucho anche Julius Marx (questo il suo vero nome) tiene costantemente tra i denti e le labbra un grosso sigaro. Se appena ci sforziamo di allargargli i baffi e le sopracciglia, che sono già abbastanza vistose, abbiamo davanti a noi — intero — il funambolico mimo capobanda di un terzetto (escluso Zeppo presente soltanto nei primi film) che trasse spunto per la propria comicità dal sovvertimento, per altro calibratissimo come un congegno d'orologeria, dell'ordine naturale delle cose; immerso in un clima di costante anarchia demolitrice (a fin di bene) appena venato da pause poetiche, affidate puntualmente alla perizia virtuosistica al piano di Chico e a quella assorta e contemplativa all'arpa di Harpo.

Dei Marx Brothers sono stati proiettati nella platea minore del Cinema Urania (la platea grande era riservata alle pellicole del Festival) dodici film: praticamente l'intera loro produzione. Le opere, cioè, a cominciare da The Cocoanuts *di Joseph Santley e Robert Florey realizzato nel 1929 fino all'ultimo in cui sono apparsi insieme,* A Night in Casablanca *di Archie Mayo risalente al 1946, in cui s'è potuta sviluppare senza grossi cedimenti e al di là della convenzione degli intrecci (i quali sommano oggi l'involontaria comicità dei costumi e della recitazione démodé degli altri personaggi, soprattutto femminili, in testa la quasi immancabile Margaret Dumont, alla comicità autentica e preordinata dei terribili fratelli) l'inconfondibile loro arte mimico-acrobatica.*

Rivederli insieme è servito a ridimensionare certi giudizi incompleti o deformati perché affidati talora alle sole risorse della memoria. Il ricordo tende ad aureolare di mito ogni cosa. Nel cinema questo pericolo sussiste in misura rilevante: ce ne accorgiamo di continuo specialmente oggi che la televisione sforna a getto continuo vecchi film rispolverati da dimenticati scaffali. Le delusioni s'inseguono e s'accavallano. Coi film dei Marx possiamo affermare il contrario. Se da una parte, cioè, si sente intera la precarietà dell'impianto narrativo, delle psicologie dei personaggi che attorniano Groucho, Chico e Harpo, dall'altra abbiamo conferma dell'insostituibilità di un frenetico giuoco interpretativo che non trova l'uguale nella scuola del gag *americano. Per il cinema dei Marx Brothers accadeva, almeno nell'ultimo periodo, che le nuove produzioni sembravano alla critica meno valide delle precedenti. Il tempo cancellava dalla memoria i buchi, le pause noiose, le falle e manteneva vivo soltanto il carosello surreale, il giuoco folle alimentato dalla presenza sullo schermo dei tre clowns.*

Togliamo (per fare qualche esempio) da A Night at the Opera *l'insulsa e melensa vicenda sentimentale alimentata dalla scontata rivalità tra i due tenori; da* A Day at the Races *il consunto cliché rappresentato dai gangsters delle corse ippiche; da* A Night in Casablanca *lo schematico susseguirsi di*

delitti in albergo; togliamo cioè tutti i risvolti necessari alla costruzione di un plausibile racconto, resterà in piedi sempre allo stesso livello l'irrazionale mondo dei Marx. Capace di rendere irresistibilmente logico alla platea l'assurdo più inatteso. Inoltre con un fondo filosofico che trae sostentamento dal continuo capovolgersi della realtà: solo punto « credibile » di un universo che tende, oggi, ad avvicinarsi sempre più al nostro, dove cioè il ritmo della vita finisce per dare alla realtà il medesimo senso provvisorio che è proprio delle azioni soprattutto di Harpo Marx: lo scioccone senza parola con in testa la caratteristica ricciuta parrucca color polenta.

Ha nobilitato il 6° festival, la retrospettiva dei Marx. È stato il pepe di un banchetto ricco di piatti vari anche se non sempre prelibati. Il « clou » di una manifestazione che anno dopo anno ha modo di definire sempre più lucidamente il proprio profilo. Che non è viziato da complicazioni. Il regolamento infatti non prevede premi, e ciò per non turbare l'atmosfera volutamente gaia del festival con le immancabili polemiche che seguono i verdetti di ogni giuria. Del resto una manifestazione intestata alle infinite ramificazioni dell'umorismo dovrebbe (volendo operare una classificazione di merito) creare delle divisioni, catalogare in comparti diversi il film comico da quello satirico, il grottesco dalla denuncia ironica. Complicazione inutile per una rassegna della durata di nove giorni con soli nove film della nuova produzione internazionale in calendario. Titolo di merito, dice ancora il regolamento, è quello — per ogni opera — di essere stata selezionata.

La Viennale raggiungerà la perfezione, crediamo, il giorno in cui potrà presentare la più rappresentativa produzione comico-umoristica dell'annata mondiale. Anche così come è oggi, tuttavia, ci sembra che la manifestazione possa egualmente fungere da termometro per misurare la temperatura e gli umori diversi almeno dei paesi che annualmente iscrivono ad essa i loro film appartenenti allo specifico filone: uno per nazione. Guardiamo a Les fêtes galantes *di René Clair. Pur essendo una co-produzione con la Romania e girato interamente in terra romena è un'opera inconfondibilmente francese: non solo, ricca di tutti gli umori, di tutte le gradevolezze, di tutti i tics e anche di tutte le debolezze proprie dell'autore di* A nous la liberté. *Per esso Clair è tornato al colore usato una sola volta in* Les grandes manoeuvres (Le grandi manovre) *nel 1955, ma s'è affidato stavolta per la fotografia a Christian Matras: tecnico dotato di grande disinvoltura, di estrema pulizia, anche se non sempre riesce a stare al passo con le esigenze psicologiche del racconto.*

Il tono è deliziosamente burlesco. René Clair prende per il bavero i professionisti della guerra. È la storia di un assedio ambientato nel 18° secolo. Un esercito vuole far capitolare per fame l'esercito avversario riparato oltre le mura merlate di un castello. E ci riesce alla fine, sia pure subendo notevoli scacchi. Era il tempo, dice Clair, in cui le guerre venivano combattute con spirito cortese, non erano che delle « feste galanti » ingentilite di trine e nastri. Ma proprio nelle sequenze più leggere, nei momenti sentimentali del film si sente la stanchezza del regista francese che trova invece il proprio antico estro in alcune gradevoli invenzioni: come quella della gallina che da un sotterraneo del castello esce in cortile e zampetta indifferente davanti ai soldati affamati in posizione di parata. Ne segue un inseguimento sempre più

frenetico che trova echi e rimembranze nella sequenza delle banconote al vento di À nous la liberté.

Manca al film l'afflato lirico del Clair migliore: in esso si rincorrono tuttavia « gags » e motivi indovinati, anche se, come la sequenza citata, fanno ritornare alla mente situazioni già viste nelle opere precedenti. Si potrebbe citare tra gli altri il personaggio del contadino costretto suo malgrado a passare da un esercito all'altro. Sembra rifatto sulla medesima matrice ideologica (qui meno farsesca) con cui Clair costruì nel 1938 la sequenza dello scambio dei cappelli militari (appartenenti a due eserciti in guerra) da parte del protagonista di Break the News (Vogliamo la celebrità).

È stato, Les fêtes galantes, *il solo film a colori della 6ª Viennale insieme a quello sovietico di Leonid Gajdai (in tre episodi)* Operazije y i chugise puklutschenija Schurika (*t.l.: Operazione risata*). *Una farsa in tre spicchi priva di qualsiasi aggancio ideologico, quindi fine a sé stessa, che trova pretesto per legare i diversi soggettini nel comune protagonista d'essi: il giovanissimo attore Aleksandr Demjanenko. Si rifà piuttosto che all'allegro cinema del connazionale Aleksandrov, alla comica americana delle torte in faccia, con un giuoco tuttavia che finisce per appesantire, rendere meccanica la farsa, soprattutto nel primo episodio* (*L'assistente*) *e nell'ultimo* (*Operazione Y*). *Assistiamo rispettivamente ai dispetti reciproci che si procurano due operai edili nel disbrigo del proprio lavoro, le torte in faccia quindi qui divengono di bitume e di calce, e al maldestro « colpo » di una gang in un magazzino statale. Gajdai chiede sostegno all'accelerazione tecnica delle immagini, e riesce a procurare dell'ilarità dalle sue storie in grazia della loro brevità. Non fanno in tempo cioè a stancare.*

Migliore è senza dubbio l'episodio di centro: La seduzione. Demjanenko è qui uno studente alla vigilia degli esami. Gli manca uno dei testi e quando lo scopre, in tram, nelle mani di una coetanea, vi incolla gli occhi avido, senza degnare di uno sguardo la ragazza. Questa scende e lui le sta al fianco. Percorrono un buon tratto di strada sempre entrambi assorti nella lettura. Salgono nella casa di lei, consumano una colazione, si spogliano anche per il troppo calore, quindi escono. Praticamente non si sono visti. Il giorno appresso, allorché un altro studente farà far loro conoscenza, sarà come la prima volta. Una coserella leggera leggera tuttavia dotata di una sua carica di simpatia.

Del resto ai medesimi trucchetti visivi dell'accelerazione, della sparizione improvvisa di oggetti e persone, si rifà anche il regista svedese di Calle P, *Robert Brandt. Una commediola di tutto riposo scritta con pudore infantile, come immersa in un bagno d'acqua di fonte e spruzzata poi di borotalco. Non ha dialoghi. I personaggi gorgogliano solamente e tali rumori s'accompagnano agli effetti sonori e musicali che commentano l'azione. Ch'è affidata ai casi di un pacifico inventore contro il quale s'accaniscono alcuni figuri essendo egli autore di un'auto che rivoluzionerà la circolazione stradale risolvendo il problema dei parcheggi che assilla le autorità cittadine: a suo piacere l'auto può diventare una semplice valigetta. È l'altra faccia del cinema svedese, che si manifesta con la mimica bonacciona dell'attore C. G. Lindstedt.*

Solo apparentemente Calle P *(non è un'indicazione stradale ma soltanto il nome incompleto del protagonista) somiglia al film inviato a Vienna dalla Gran Bretagna:* A Home of Your Own. *Anche questo è senza una parola di*

dialogo e s'affida talora a pretesti esteriori puramente tecnici per sortire situazioni umoristiche. Però il suo autore, Jay Lewis, costruisce il proprio racconto con un impegno paradossale che lo imparenta strettamente al cinema dell'assurdo di cui la produzione inglese ha sfornato negli ultimi anni un intero filone. Dai film di Richard Lester Help! (Aiuto!) e The Knack (Non tutti ce l'hanno) a quel One Way Pendulum di Peter Yates visto lo scorso anno allo stesso festival viennese. Si tratta di un esempio della nuova scuola britannica che tuttavia trae ispirazione da una parte del tradizionale « nonsense » tipico del Regno unito dall'altra dal « teatro dell'assurdo ».

La scombinata squadra di operai e tecnici edili che nella più completa impassibilità costruisce appartamenti all'interno dei quali sono rovesciate tutte le tradizionali regole pratiche (ad esempio l'acqua esce dal filo della luce mentre l'archetto della doccia a mano del bagno prende il posto del telefono), somiglia alla stordita famiglia inventata da Yates. Personaggi che vivono in un'atmosfera da cui non è estraneo nemmeno l'influsso di James Joyce, ognuno vagante in un mondo proprio. Forse in Lewis si sente qualche influsso d'oltre Atlantico: i « gags » hanno reminiscenze nella comicità di Hal Roach e in quella surreale dei Marx Brothers. Però risultano infine filtrati da un'educazione mentale tipica della cultura anglosassone.

Per restare nell'ambito dei « classici », ricordiamo con rammarico l'incontro fatto sullo schermo del Cinema Urania col Buster Keaton pubblicitario di The Triumph of Lester Snapwell (1962). Ogni film a soggetto della Viennale è accompagnato da uno o due cortometraggi. Il breve film interpretato da Keaton con la regia di James Calhoun per conto di una fabbrica di apparecchi fotografici è servito a suscitare in luogo di risate sentimenti di tristezza. Non tanto per l'inesistenza, sul piano cinematografico, della pellicola. Bensì per l'umiliante condizione del grande comico negli ultimi suoi anni divenuto solo la pallida ombra di sé stesso.

Quanto al cinema austriaco, è stato presente a Vienna con due cortometraggi d'animazione per altro assai gradevoli, Spiel mit Stein di Jan Svankmajer e Für ein Stück Herz di Peter Puluj, entrambi realizzati dallo Studio A di Linz. Il cinema germanico s'è fatto rappresentare da un telefilm bavarese di lungometraggio e d'interesse regionale: Das Bohrloch oder Bayern ist nicht Texas di Rainer Erler. Il motivo di partenza non sarebbe banale. Un anziano fattore s'accorge un giorno che dal suo sottosuolo zampilla un liquido ch'egli crede petrolio. È invece soltanto una vena (apparentemente feconda) d'acqua minerale. Decide quindi di trasformare la fattoria in una stazione termale e vende buoi e galline rendendo le stalle linde cabine per i pazienti ch'egli attende invano. Un esperimento fallito, che lo ricondurrà alla antica attività.

È un cantastorie col suo organetto a introdurre lo spettatore nel racconto e a commentarne i vari passaggi. Discretamente umoristico (più nel dialogo che nel movimento interno del fotogramma) si risolve in una commedia paesana di corto respiro.

Ha molto divertito invece il pubblico viennese, facendo scrivere all'indomani colonne di elogi alla critica austriaca (che tuttavia ha avanzato riserve sulla consistenza del suo umorismo, almeno com'è inteso nella così detta patria del valzer), La mia signora di Bolognini, Brass e Comencini. A distanza

di tempo i vari episodi riconfermano pregi e difetti: il respiro bozzettistico di taluni (« I miei cari » di Bolognini e « La mia signora » di Comencini) e l'ambizione elzeviristica di altri (i due di Brass). Nel loro insieme danno comunque la misura della duttilità interpretativa soprattutto di Alberto Sordi, presente a Vienna e festeggiatissimo. Duttilità che non ha molte variazioni nell'arco ma che riesce anche in quello spazio non ampissimo a trovare soddisfacenti modulazioni.

L'est europeo dopo il sovietico Operazione risata *ha inviato a Vienna (insieme a una discreta serie di cortometraggi) un film ungherese e uno cecoslovacco. Due opere assai diverse tra loro per impegno tematico e stilistico. La prima è diretta da Marton Keleti, un esperto nella commedia leggera, affidata alla sciolta e ricca di sfumature interpretazione di Eva Ruttkay. Si intitola* Mutaságom története *(t.l.: Storia della mia stupidità). Praticamente è il risvolto umoristico di una situazione patetica: quella della moglie di un divo del teatro, attrice a sua volta, relegata in particine di fianco che finisce (con la complicità di un commediografo amico di famiglia e innamorato di lei) a prendersi una bella rivincita artistica. Keleti ha collocato l'azione nella Ungheria pre-rivolta, in epoca staliniana. E dal dialogo affiora una divertente presa di posizione nei confronti dell'atmosfera soffocante nella Budapest di allora. È uno dei pregi di un film che scivola leggero senza impennate dall'inizio alla fine, corretto e grazioso.*

Il film cecoslovacco è invece di tutt'altra pasta. Il suo autore, Antonin Moskalyk, appartiene alla stessa generazione di Miloš Forman. Con questo suo Délka polibku devadesat *(t.l.: Bacio durata novanta) egli esaspera però i quadretti di vita dipinti da Forman in* Asso di picche *e negli* Amori di una bionda. *Il gusto ironico diviene qui grottesco, rivestito inoltre di audacie formali che alterano l'armonia della narrazione sortendo tuttavia un esito esplosivo. Sotterraneo ribolle l'obiettivo che Moskalyk vuole colpire: la pianificazione non solo dei sentimenti ma dell'intera vita coniugale comprese le nascite.*

Al centro della vicenda ideata da Ota Hofman v'è una coppia di giovani sposi d'estrazione operaia che si vede d'improvviso incensata dallo Stato perché ha messo al mondo cinque gemelli. Gli viene regalata una casa-robot: dotata cioè di ogni sorta di fantascientifici conforti. Ma non sono regali disinteressati: si vuole che l'uomo ingoi una certa pastiglia, funga cioè da cavia con donne anche diverse per sperimentare nuovi concepimenti multipli. Inoltre la casa reca nascosti microfoni, cineprese, registratori che incamerano tutte le reazioni del giovanotto in ogni ora del giorno e della notte. Finché viene la ribellione: l'uomo si ribella sfasciando tutto. Può quindi tornare con la mogliettina a quell'unione che lo Stato aveva turbato seriamente.

I moduli narrativi scelti da Antonin Moskalik sono quelli dell'esasperazione formale. Si tratta comunque di un film interessante, talora di non immediata lettura poiché non sfugge a scompensi e interruzioni di ritmo. Film che fa ridere amaro.

Di più immediata comunicativa è l'estro grottesco che il regista israeliano di origine ungherese Ephraim Kishon ha scelto per confezionare Sallah: *il film che ha appunto rappresentato l'Israele a Vienna. Un'opera che s'affida innanzi tutto alla colorita interpretazione di un attore eccezionale: Haim*

Topol, interprete di un pittoresco immigrato che impone alla comunità del nuovo Stato (si svolge nel 1948), insieme alla propria numerosa prole cenciosa come lui, il suo carattere indolente, furbastro e scansafatiche. L'umorismo che ne deriva è spesso esplodente, di buona lega. Merito di Sallah, *inoltre, è di rivelare senza mezzi termini e coraggiosamente le condizioni d'Israele durante la sua difficoltosa iniziale formazione. S'è trattato forse del film migliore del 6º festival internazionale del film gaio diretto dal dr. Sigmund K. Kennedy.*

Ha affiancato il programma di proiezioni all'Urania una grande Mostra storica del cinema austriaco allestita nella Volkshalle del Municipio dell'arch. Fritz Mögle per conto della Sezione Cinema e Televisione del Sindacato delle Arti e delle Professioni Libere d'Austria e in collaborazione alla Viennale. Settant'anni di produzione filmistica visti attraverso riproduzioni di fotogrammi, di lettere, di articoli di giornali, di manifesti, di fotografie dei primi teatri di posa viennesi, di costumi e apparecchi ottici e frammenti di antiche scenografie scovati nei solai degli eredi dei pionieri. Mostra allestita, dopo anni di ricerche, con scrupolo scientifico, commentata in un Catalogo ricco di notizie e di articoli affidati a studiosi, a critici e a cineasti austriaci, redatto a cura della dr. Agnes Bleier Brody.

L'Internazionale Festwoche des heiteren Films è giunto davvero con la, sua sesta edizione a una soddisfacente maturità informativa e culturale.

PIERO ZANOTTO

I film di Vienna

1) Lungometraggi:

LES FETES GALANTES — **r., s.** e **sc.:** René Clair - **f.:** Christian Matras - **scg.:** Georges Wakhevitch - **m.:** Georges van Parys - **int.:** Jean-Pierre Cassel, Geneviève Casile, Philippe Avron, Marie Dubois, Jean Richard, Gyorgy Kovacs, Alfred Adam - **p.:** SNF Gaumont (Parigi) / Studio Bucarest - **o.:** Francia, 1965.

CALLE P — **r.:** Robert Brandt - **e.s.:** Arne Gustafsson - **int.:** Carl Gustaf Lindstedt, Lena Söderblom, Lil Lindfors, Frej Lindquist, Sune Mangs, Börje Nyberg - **p.:** Sandrew-Ateljéerna, Stoccolma - **o.:** Svezia, 1965.

DAS BOHRLOCH, oder BAYERN IST NICHT TEXAS — **r.:** Rainer Erler - **s.:** Rainer Erler - **f.:** Werner Kurz - **int.:** Ludwig Schmidt-Wildy, Fritz Muliar, Fritz Strassner, Konstantin Delcroix, Hans Fitz, Carl Baierl - **p.:** Bavaria Atelier GmbH - **o.:** Germania occ., 1965.

DÉLKA POLIBKU DEVADESÀT (t.l. **Bacio durata novanta)** — **r.:** Antonin Moskalyk - **sc.:** Irena Hofmanová, Ota Hofman, Antonin Moskalyk - **f.:** Josef Novotny - **m.:** Luboš Fiser - **int.:** Dana Syslová, Oldřich Vlach, Otomar Krejca, Vlasta Chramostová - **p.:** Filmstudio Barrandov, Praga - **o.:** Cecoslovacchia, 1965.

BUTASÀGOM TÖRTÉNETE (t.l. **La storia della mia stupidità)** — **r.:** Márton Keleti - **sc.:** Miklós Gyárfás - **f.:** Barnabas Hegyi - **m.:** Szabolcs Fényes - **int.:** Éva Ruttkay, Lajos Básti, Krsztina Keleti, László Mensáros, Manyi Kiss, Irina Petrescu, Zoltán Varkonyi - **p.:** Mafilm-Studio, Budapest - **o.:** Ungheria, 1965.

A HOME OF YOUR OWN — **r.** : Jay Lewis - **int.** : Bridget Armstrong, George Benson, Janet Brown - **p.** : Lion International Films, Londra - **o.** : Gran Bretagna, 1965.

OPERAZIJE Y I CHUGISE PUKLUTSCHENIJA SCHURIKA (t.l. **Operazione risata)** — **r.** : Leonid Gajdai - **sc.** : Leonid Gajdai, J. Kostjukovski, M. Slobodskoi - **m.** : A. Sazepin - **int.** : Aleksandr Demjanenko, Natalja Selesnjova, Aleksej Smirnov, Michail Bugvkin, Vladimir Bassov, Juri Nikulin, Georgi Wizin, Jevgeni Morgunov - **p.** : Mosfilm - **o.** : Unione Sovietica, 1965.

SALLAH — **r.** : Ephraim Kishon - **s.** : dal romanzo « Siggi und Habuba » dello stesso Kishon - **f.** : Floyd Crosby - **m.** : Johanan Sarai - **int.** : Haim Topol, Gila Almagor, Arik Einstein, Geula Noni, Shrage Friemann, Zaharia Rarifai - **p.** : Menachem Golan - **o.** : Israele, 1965.

LA MIA SIGNORA — **r.** : Mauro Bolognini, Tinto Brass, Luigi Comencini.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati a pag. 98 del n. 11-12, novembre-dicembre 1964.

2) Cortometraggi :

SPIEL MIT STEIN (t.l. **Giuoco di pietre)** — **r.** : Jan Svankmajer - **an.** : Jan Svankmajer e Eva Dvoraková - **f.** : Peter Puluj - **p.** : Studio A, Linz - **o.** : Austria, 1965.

FÜR EIN STÜCK HERZ — **r., dis., an.** : Witold Ney - **m.** : Ralph Rainer - **p.** : Studio A, Linz - **o.** : Austria, 1965.

CISLICE (t.l. **Numeri)** — **r., dis., an.** : Pavel Procházka - **superv. art.** : Jan Svankmajer - **m.** : Jiří Kolafa - **p.** : Studio dei cortometraggi di Praga - **o.** : Cecoslovacchia, 1965.

PTACI KOHACI (t.l. **Strani uccelli)** — **r.** : Vladimir Lehky.

MACHEN WIR MUSIK (t.l. **Facciamo un po' di musica)** — **r.** : Jöger Roos - **o.** : Danimarca, 1965.

VIE ET OPINIONS D'ADRIEN — **r.** : Gérard Pires - **f.** : Bernard Paris, Philippe Theandiere - **p.** : Concorde Europe Films - **o.** : Francia, 1965.

CONTRE-PIED — **r., dis., an.** : Manuel Otero - **p.** : Cinémation, Tours - **o.** : Francia, 1965.

LA PLANETE VERTE — **r., an.** : Piotr Kamler - **m.** : Yvo Malec - **p.** : Sofac, Parigi - **o.** : Francia, 1965.

URLAUB VON DER STANGE — **r.** : Walter Krüttner - **f.** : Wendelin Sachtler - **m.** : Erich Ferstl - **p.** : Cineropa Film W. Krüttner - **o.** : Germania occ., 1965.

BYANIHAN DANCERS — **r.** : Manuel Cane - **f.** : Remigio Young - **p.** : L.V.N. Pictures Inc., Manila - **o.** : Filippine, 1965.

TRZYNASTI BARAN (t.l. **Notti bianche)** — **r., dis., an.** : Zofia Oraczewska - **s.** : A. Kamienska-Lapinska - **f.** : Maraia Niedzwiecka - **m.** : Waldemar Kazanecki - **p.** : Studio di Miniature di Varsavia - **p.** : Polonia, 1965.

KWARTECIK (t.l. **Quartetto**) — **r., an.** : Edward Sturlis - **s.** : Ryszard Brudzynski - **f.** : Leszek Nartowski - **m.** : Jerzy Matuszkiewicz - **p.** : Studio di Miniature di Varsavia - **o.** : Polonia, 1965.

SZTANDAR (t.l. **Il lavaggio del cervello**) — **r., an.** : Miroslaw Kijowicz - **f.** : Henryk Ryszka - **m.** : Krysztof Trzcinski Komeda - **p.** : Studio di Miniature di Varsavia - **o.** : Polonia, 1965.

AVENTURILE LUI BOBO (t.l. **Le avventure di Bobo**) — **r., an.** : Florin Anghelescu - **f.** : Constantin Iscrulescu - **p.** : Romania-Film - **o.** : Romania, 1965.

BOHOCISKOLA (t.l. **Scuola di clowns**) — **r., an.** : Otto Foky - **f.** : Laszlo Javorszky - **p.** : Pannoia-Filmstudio, Budapest - **o.** : Ungheria, 1965.

ATVÀLTOZÀSOK (t.l. **Doppia immagine**) — **r., dis., an.** : Gábor György Kovásznai - **f.** : Alfred Klausz - **p.** : Pannonia Filmstudio, Budapest - **o.** : Ungheria, 1965.

ROMANTIKUS TÖRTENET (t.l. **Storia romantica**) — **r., dis., an.** : Gyula Macskassy, György Varnai - **p.** : Pannonia Filmstudio, Budapest - **o.** : Ungheria, 1965.

THE TRIUMPH OF LESTER SNAPWELL — **r.** : James Calhoun - **int.** : Buster Keaton, Sigrid Nelsson, Nina Varela - **p.** : Kodak, Rochester - **o.** : USA, 1962.

Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 104 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963.

3) Retrospettiva dei Marx Brothers :

THE COCOANUTS — **f.** : George Folsey - **altri int.** : Basil Ruysdael, Sylvan Lee, Gamby-Hale Ballett Girls.

ANIMAL CRACKERS — **f.** : George Folsey.

MONKEY BUSINESS — **f.** : Arthur L. Todd - **altri int.** : Thelma Todd, Rockcliffe Fellowes, Tom Kennedy, Ruth Hall, Harry Woods, Ben Taggart, Otto Fries, Evelyn Pierce, Maxine Castle.

HORSE FEATHERS — **altri int.** : E. J. LeSaint, E. H. Calvert.

DUCK SOUP — **altri int.** : William Worthington, George MacQuarrie, Fred Sullivan, Davison Clark, Charles B. Middleton, Eric Mayne.

A NIGHT AT THE OPERA (**Una notte all'opera**) — **f.** : Merritt B. Gerstad - **altri int.** : Walter King, Edward Keane, Robert Emmet O'Connor, Lorraine Bridges.

A DAY AT THE RACES (**Un giorno alle corse**) — **f.** : Joseph Ruttenberg - **altri int.** : Douglas Dumbrille, Leonard Ceeley, Esther Muir, Robert Middlemass, Vivien Fay, Ivie Anderson.

ROOM SERVICE — **f.** : J. Roy Hunt - **altri int.** : Frank Albertson, Donald MacBride, Cliff Dunstan, Philip Loeb, Alexander Asro, Charles Halton, Philip Wood.

AT THE CIRCUS (Tre pazzi a zonzo) — altri int. : Florence Rice, Kenny Baker, Eve Arden, Nat Pendleton, Fritz Feld, James Burke, Jerry Marenghi, Barnett Parker.

GO WEST (I cowboys del deserto) — m. : Roger Edens (« From the Land of the Sky Blue Water » per assolo di Harpo, di Charles Wakefield Cadman) - **altri int. :** Walter Woolf King, June MacCloy, George Lessey, Mitchell Lewis, Tully Marshall, Lee Bowman, Clem Bevans, Joe Yule.

THE BIG STORE (Il bazar delle follie) — f. : Charles Lawton - **m. :** Hal Borne - **altri int. :** Douglass Dumbrille, Virginia Grey, William Tannen, Marion Martin, Virginia O'Brien, Henry Armetta, Anna Demetrio, Paul Stanton, Russell Hicks, Bradley Page, Charles Holland.

A NIGHT IN CASABLANCA (Una notte a Casablanca) — f. : James van Trees - **altri int. :** Sig Ruman, Lisette Verea, Charles Drake, Dan Gierman, Harro Mellor, David Hoffman, Hall Harvey.

Vedere altri dati nel n. 11-12, novembre-dicembre 1964, pag. 79. (Filmografia dei Marx Brothers).

I film

L'armata Brancaleone

R.: Mario Monicelli - *s.* e *sc.*: Age (Agenore Incrocci), Furio Scarpelli, Mario Monicelli - *f.* (Technicolor): Carlo Di Palma - *scg.* e *c.*: Piero Gherardi - *m.*: Carlo Rustichelli - *mo.*: Ruggero Mastroianni - *int.*: Vittorio Gassman (Brancaleone), Catherine Spaak (Matelda), Gian Maria Volonté (Teofilatto), Maria Grazia Buccella (la vedova), Barbara Steele (Teodora), Enrico Maria Salerno (Zenone il santone), Folco Lulli (un seguace di Brancaleone), Carlo Pisacane (Abacucco), Fulvia Franco, Luis Induñi, Gian Luigi Crescenzi, Ugo Fancareggi, Joaquin Diaz, Pippo Starnazza, Carlos Ronda, Alfio Caltabiano - *p.*: Mario Cecchi Gori per la Fair Film (Roma) / Les Films Marceau (Paris) - *o.*: Italia-Francia, 1965-66 - *d.*: Titanus.

Un notevole successo commerciale, quello de *L'armata Brancaleone*. Film e film si sono susseguiti a ritmo accelerato, ma questo è uno di quelli che ha resistito e resiste più tempo. Un film popolare, dunque, e nello stesso tempo un film che va incontro a esigenze e a simpatie di un pubblico tanto generoso da spendere volentieri anche più di mille lire nel prezzo del biglietto? In realtà *L'armata Brancaleone* si accorda bene col clima cinematografico d'attualità, aggiungendo un pizzico di originalità e di spregiudicatezza critica. Se superare la media giornaliera di un milione, negli incassi, è solitamente considerato un primato qualificante, il film di Monicelli, per avvicinarsi ai due, si accorda con intelligenza ai filoni ora sugli altri di moda: un certo western smitizzato e ridotto agli schemi elementari dell'azione e della violenza, e una certa avventura smaliziata e, volontariamente o no, eroicomica, mandata avanti dai vari agenti segreti che giornalmente si inseguono da New York alle Bahamas a Hong Kong.

Monicelli pensava al film da anni, e al centro della sua storia c'è sempre stato un gruppo di cialtroni disperati e rozzi che vagavano per l'Italia dell'alto medioevo alle prese con ambizioni spropositate ai loro mezzi materiali e intellettuali. La linea del racconto è questa, arricchita da fatti e controfatti, da divagazioni spettacolari, da personaggi collaterali, da brani non sempre altrettanto essenziali anche se scattanti, sul piano pratico. Una soluzione che non è soltanto di superficie ma si incastra con brio nel viluppo del racconto è quella della lingua che i protagonisti parlano, un misto gergale romanesco-maccheronico-volgare pre-dantesco che si adatta con pertinenza alla loro psicologia rozza e al loro aspetto fisico primitivo.

Il film scatta con efficacia all'inizio,

con una ventata di orde barbariche che saccheggiano e violentano un villaggio, e un piccolo gruppo di disperati da due soldi che riescono a impossessarsi del bando di investitura del feudo di Aurocastro. Un vecchio ladruncolo, un ragazzo, un grasso pecoraio e un ottuso contadino vanno alla ricerca di qualcuno con cui contrattare il feudo di cui credono di disporre. La loro attenzione si ferma infine su Brancaleone da Norcia, un cavaliere di ventura tanto goffo e incapace quanto ampolloso e tronfio. Di qui comincia il viaggio verso un ipotetico Aurocastro nelle Puglie, più spesso a piedi che a cavallo, fra mille incidenti e mille peripezie collaterali, duelli veri e duelli per burla, l'attraversamento di una città colpita dalla peste, l'incontro con una schiera di strani penitenti condotti da un monaco esagitato, urlante, testardo, che è diretto verso la terrasanta, l'incarico di custodire una donzella che non vuol essere custodita e che fa di tutto per non essere neppure salvaguardata, riuscendoci, i saraceni, i crociati e così via.

La linea del racconto è continuamente frantumata e contraddetta, alla ricerca di sorprese e di giochi spettacolari, ma non sempre il risultato è raggiunto, perché alcune trovate funzionano piacevolmente, altre con istintività e freschezza, mentre non poche sono stanche e trascinate a far da legame per situazioni successive. Il film potrebbe forse durare venti o trenta minuti di meno e sarebbe teso su una corda più frizzante di disinvolta ballata.

Gassman, per parte sua, veste i panni di Brancaleone anche come un'occasione per un discorso privato sulla sua autobiografia d'attore d'istinto e di cervello insieme, in cui si accomunano e confluiscono le radici e le ragioni più lontane e più differenti, aspirazioni che man mano si allontanano e si complicano, nella realizzazione, accanto a traguardi più immediati raggiunti con facilità. Come sempre nei suoi migliori momenti cinematografici, e favorito questa volta dalla linea stessa del film, Gassman immette nel personaggio una buona dose di personale divertimento e autoironia, facendo il verso ai suoi personaggi tragici e seri di un tempo teatrale non completamente dimenticato e lontano. Egli finge cioè di prendere sulle righe vere quel Brancaleone che sarebbe stato troppo banale muovere nell'ambito del ridicolo-superficiale. In questo modo il film si muove con una carica rinnovata di brio e di interesse, mentre non sempre altrettanto efficaci e opportuni sono gli altri interpreti, e perfino il bravissimo Salerno, costretto a portarsi sull'assurdo per far apparire affascinantemente invasato e hellzapoppinesco il suo monaco-crociato.

Monicelli, regista di mestiere e di intelligenza, che ha all'attivo della propria carriera film di notevole qualità e inaccettabili battute a vuoto — inaccettabili specialmente sul piano del gusto — non ha faticato a trovare qualche radice culturale e storica alla propria vicenda e al proprio personaggio: qualcosa di Cervantes è presente, nell'impianto di una sceneggiatura cui per altro Age e Scarpelli non hanno fornito troppe idee originali né un taglio deciso, ricominciando più volte da capo e quasi cercando di non chiudere mai; perfino qualche inquadratura di Bergman o di Kurosawa, un richiamo a *I cento cavalieri* di Cottafavi, qualche riferimento classico a Plauto e a Ruzante, qualche gioco alla *Till Eulenspiegel* o alla *Fanfan la Tulipe,* film non a caso interpretati da un grande attore tragico quale Gérard Philipe.

Ma quali sono le fonti di cui parla

Monicelli? « (...) Il tono generale è piuttosto quello della favola, benché l'ambiente sia storicamente determinato e il carattere favolistico del film acquisti toni realistici nella tipizzazione dei personaggi, nella loro ironica pregnanza fatta di passioni e reazioni semplici e spontanee (...). Il Medioevo che io vedo — continua il regista nella sua dichiarazione all'Agenzia Kronos (20 gennaio 1966) — è quello in cui gli uomini sono rozzi, ignoranti, piuttosto sudici, preda delle malattie e delle passioni più elementari, succubi di superstizioni e miti ancestrali, incapaci di ideali altruistici ed eroici (..). Ho guardato soprattutto a *1860* di Blasetti e a *Francesco, giullare di Dio* di Rossellini, due esempi di film autenticamente storici, privi cioè di quegli orpelli e di quelle magniloquenze che falsificano ogni dato realistico.

I titoli che Monicelli cita a noi sembrano piuttosto lontani. E quello che, comunque, qui si nota, e che alla fine ritorna quale vera insoddisfazione di fondo, è proprio l'assenza di una radice culturale genuina e basilare. *L'armata Brancaleone* è in fondo piacevole, nei limiti di cui si è detto: ma oggi è indispensabile andare avanti, dire qualcosa di più, di diverso, di utile, qualcosa che si leghi a delle ragioni umane o poetiche o sociali, che dia testimonianza, in ogni modo, delle inquietudini del nostro tempo, così come il cinema ha sempre fatto, coi suoi uomini migliori, con le sue opere più significative, attraversando gli anni dal novecento a oggi.

Monicelli ha dichiarato anche che *L'armata Brancaleone* « è una *favola* che non significa fuga dal reale ma, piuttosto, un modo per accostarvisi in una dimensione più ricca di possibilità narrative, satiriche, umane, morali e storiche ». Ma in realtà egli non ha per nulla calato il proprio film in una qualsiasi problematica attuale — né sua né del suo e del nostro ambiente —, e si è limitato, con due sceneggiatori di superficie, a confezionare il prodotto di cui più sopra si sono messe in luce le caratteristiche. Il pubblico gli sta dando ragione, ma il discorso, per un vero uomo di cinema e di cultura, non è e non può essere soltanto questo. Così come non è vero che non sia possibile, oggi, uscire dalle pastoie del conformismo. Certo, bisogna rischiare un po', e avere un po' di coraggio, cioè un po' di fiducia in se stessi: non sono poi ingredienti impossibili, rivoluzionari o sorprendentemente nuovi.

GIACOMO GAMBETTI

The Flight of the Phoenix

(*Il volo della Fenice*)

R.: Robert Aldrich - *s.*: dal romanzo di Ellston Trevor - *sc.*: Lukas Heller - *f.* (De Luxe Color): Joseph Biroc - *scg.*: William Glosgov - *m.*: Frank de Vol (con l'inserzione di una canzone italiana) - *e.s.*: L. B. Abbott e Howard Lydecker - *mo.*: Michael Luciano - *int.*: James Stewart (Frank Towns), Richard Attenborough (Lew Moran), Hardy Krüger (Heinrich Dorfman), Peter Finch (Capitano Harris), Ernest Borgnine (Trucker Cobb), Christian Marquand (dottor Renaud), Dan Duryea (Standish), Gabriele Tinti (Gabriele), Ian Bannen (Crow), Ronald Fraser (sergente Watson), George Kennedy (Bellamy), Alex Montoya (Carlos), Barrie Chase (Farida), Peter Bravos (Tasso), William Aldrich (Bill) - *p.*: Robert Aldrich e Walter Blake per la Associates & Aldrich - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Dear-Fox.

Robert Aldrich e Stanley Kramer — del quale ultimo ci occupiamo avanti, recensendo *Ship of Fools* (La nave dei folli, 1965) — potrebbero presentare all'esterno dei tratti comuni. Re-

gisti da tribuna democratica, registi a « circuiti chiusi », avvezzi alle vicende con capo e coda, abili rimanipolatori del film all'antica, molto sapienti nel trarre cinema da piattaforme teatrali come nel ridimensionamento su tre ideali pareti del *plein air* cinematografico, sanno generalmente tacitare la loro tendenza didascalica col fuoco delle idee. È indubbio che i primi e più validi film di Aldrich sarebbero stati prodotti con gioia dal Kramer non ancora regista: *Apache* (L'ultimo Apache, 1954) *Vera Cruz* (id. id.) *Kiss Me Deadly* (Un bacio e una pistola, 1955) *The Big Knife* (Il grande coltello, id.) sembrano realizzati spalla a spalla con il *producer* di *Champion* (Il grande campione, 1949) *High Noon* (Mezzogiorno di fuoco, 1952) *Death of a Salesman* (Morte di un commesso viaggiatore, id.) *The Wild One* (Il selvaggio, id.); conseguenza, d'altronde, di una fortunata stagione hollywoodiana che tutti ricordiamo volentieri e che, messa a rischio da odiose intolleranze ideologiche, aveva saputo amalgamarsi con bastante coerenza, sebbene con non durevole consapevolezza. È da quel punto infatti che Aldrich comincia a declinare mentre Kramer diventando da produttore anche regista rafforza gradualmente la propria personalità.

Aldrich non sa più tenere allo stesso passo idee e mestiere. I film che gira lontano da Hollywood appaiono concessioni penose a uno hollywoodianismo turistico. Quelli che dirige tornato in patria — gli *horrors* con Bette Davis — sono un subisso di effetti grandguignoleschi, che puntano alla nausea più che al brivido e contribuiscono ad affossare, in maniera prevedibilmente definitiva, alcune sacre superstiti del tipo Davis, Crawford, Olivia De Havilland. Con ogni probabilità Aldrich pensa a questa barcollante galleria d'ex vedette quando confessa ai *Cahiers du Cinéma* (1964): « ... La rivalità per impadronirsi del favore del pubblico è oggi enormemente aumentata. La rivalità interna per i dollari della distribuzione si combatte in limiti sempre più stretti; nella misura in cui i produttori ritengono bestialmente che per avere successo devono rischiare sempre meno e di conseguenza cercare sempre più divi vecchi (e poco numerosi). E la struttura fiscale americana non si accontenta di superstizioni tanto anacronistiche. Inoltre, cancro e decrepitezza, senza parlare degli abbandoni, limitano matematicamente i divi ancora disponibili. Risultato, sempre meno film, dei quali la gran parte segnati dall'immobilismo e dalla noia, perché non si vogliono correre *altri* rischi o trovare *altro* pubblico ». Tutto ciò, Aldrich lo dichiara premettendo che dieci anni fa le cose andavano assai peggio, ma non è facile rallegrarsene. Per di più Aldrich traccia un panorama così funesto aggiungendo spensieratamente che lui è uno dei pochi fortunati a trovarsene fuori, in situazione privilegiata. Non è in buona fede. Il suo discorso, che val la pena di leggere per intero (n. 150-51 dei *Cahiers*, pagg. 25-26), ha implicitamente l'amarezza e esplicitamente la precisione di chi avverte anche su di sé la puntura del « grande coltello » hollywoodiano. E quando se ne ritrae il suo moto è ormai solamente di meccanica stizza, non più di ribellione.

The Flight of the Phoenix (Il volo della Fenice, 1965) riflette la situazione in cui versa Aldrich e che abbiamo or ora riassunto. Rispetto ai film su Baby Jane e sulla dolce Carlotta, dai quali il regista esce, è una restituzione ad aria più respirabile. Ma si sono gravemente immiserite le sue caratteristiche salienti d'un tempo, quel violento dissertare sulla violenza, quell'impietoso rovistare sullo stoicismo

dell'uomo. Aldrich non è mai stato di scuola realista. Gli piaceva intridersi insieme ai suoi personaggi di un esagitato « lirismo politico ». Tutte le crudeli storie delle quali abbiamo fatto i titoli più sopra — ed aggiungiamo ancora *Attack!* (Prima linea, 1956) — erano svolte come moderne cantate e non escludevano mai un linguaggio fiorito e prezioso, cui si assommava un conflitto sviluppantesi dall'interno con riferimenti ben chiari ai congegni della nostra società e proponente una scelta finale immutabile, l'idea democratica che la vince sull'idea fascista. In *The Flight of the Phoenix* un analogo congegno, portato a dimostrazioni più aggiornate, forse esiste ancora; ma la regia non lo fa scattare mai, anzi lo smarrisce tra divagazioni innumerevoli e falsi problemi, rendendo poco chiara l'ideologia e troppo banale la narrazione. Aldrich ha perduto la facoltà di costruire dei personaggi che siano dei convincenti e non retorici portavoce, ciò che un tempo gli riusciva tanto bene; oggi i suoi eroi di *The Flight of the Phoenix* tardano ad ampliarsi e a collegarsi, a farsi elementi d'una realtà oggettiva. Contrariamente a quelli di Stanley Kramer, non si districano dal groviglio dei dettagli; i loro fiumi di parole tardano a diventare in qualche modo un discorso; e se talora cominciano a prendere forma sul piano naturalistico, eccoli subito dopo sconfinare nel metafisico. Troviamo nel film delle audacie, ma inspiegabili e quasi occultate. Vi troviamo anche un dissidio di base (supertecnicismo contro empirismo) forse ingenuo nel modo in cui si esprime, ma degno d'essere sviluppato: e invece scade dalla dissertazione alla baruffa, addirittura a quel tipo di baruffe cinematografiche in cui non ci sono mai vincitori.

L'impostazione è canonica: immobilizza i personaggi in un solo ambiente e là li lascia per tre ore di proiezione, senza possibilità per loro di muoversi e per lo spettatore di cambiar prospettiva. È vero che in *The Flight of the Phoenix* lo scenario è l'immenso deserto libico, dove un aereo è precipitato con i suo passeggeri i quali ora, in attesa di soccorsi, giacciono con poca acqua e senza radio all'ombra della carcassa impossibilitata a volare. Ma in una circostanza simile è meglio non allontanarsi troppo, e quindi è come se Aldrich avesse girato il film sul retro di un francobollo.

Stabilita l'unità di luogo rimane la rassegna di varia umanità. Gli scampati dal disastro — uomini di molte nazioni e di diversa estrazione sociale — vengono studiati singolarmente nel loro recinto di sabbia come curiosi abitatori di uno zoo che s'innervosisce sempre di più d'ora in ora, man mano che l'acqua tende a esaurirsi nelle borracce. Il riferimento allo zoo è tanto più diretto in Aldrich, in quanto per l'eccezionalità del momento l'animalità della « pattuglia sperduta » si pone brutalmente allo scoperto. La ragionevolezza di pochi prevale però sul panico. Dai rottami dell'aereo si decide di trarre un altro rudimentale apparecchio a un solo motore, capace di volare ancora almeno fino all'oasi più vicina, con i passeggeri coricati sulle ali. Il progetto sembra assurdo ma un giovane tecnico tedesco che fa parte del gruppo lo sostiene con fanatica convinzione. Il pilota Frank Towns, una vecchia pellaccia con quarant'anni di servizio, volatore degli anni lindberghiani, gli dà del pazzo: questa Fenice non s'alzerà dal suolo. Il conflitto assume toni drammatici, intorno la gente muore o impazzisce. Finisce, come s'è detto, con la vittoria di entrambi i contendenti. L'eroe tecnico — che poi era solo un modesto aeromodellista — mette a punto il nuovo

veicolo. L'eroe pioniere, abituato ai vecchi biplani delle odissee di Faulkner, lo fa volare. Si salvano. Si riconciliano. Durante l'ultima parte della costruzione della Fenice, tutti hanno vissuto in una specie di *trance* mistico-rievocativa, favorevole agli episodi più disparati e alla insistita pittura di caratteri. Non soccombe, in altre parole, chi non deve soccombere secondo i « giudizi universali » della tipica sceneggiatura hollywoodiana. Non è certo cosa nuova: nei deserti e sugli aerei in pericolo lo hanno già raccontato Ford, Wyler, Hawks, Wellman, Walsh, Hathaway e chi sa quanti altri.

Ma Aldrich — qui risiedeva l'unica potenziale per quanto non approfondita modernità del film — ha insistito più dei suoi predecessori sul fattore selezione. Sul piano etnico e su quello morale *The Flight of the Phoenix* si configura come un test sull'odierna possibilità di sopravvivenza del mondo occidentale, come la verifica di una ipotetica ONU del coraggio. Il dialogo per il primato si svolge, l'abbiamo detto, tra l'esponente della « vecchia » America — James Stewart scorbutico, idealista, praticone, fermo ancora ai Deals — e l'esponente della « giovane » Germania, Hardy Kruger, robotico, invelenito, spregioso; non hanno nulla in comune ma viene il momento in cui debbono far blocco perché la Fenice risorga dalle ceneri. Intorno, inglesi, francesi, italiani, spagnoli si atteggiano più scialbamente nelle varie fasi di questa allegorica *escalation* verso la salvezza. Spagnoli e italiani sono rimossi dalla storia quasi subito come elementi praticamente inutili: servono, all'inizio, solo per un rinforzo pittoresco (scimmiette mascotte, chitarre, pensieri di amore per la moglie lontana). Il francese va cavallerescamente e insulsamente alla morte. Tra gli inglesi regna una certa discordia: il più valoroso è un ufficiale ossessionato dal regolamento militare, e ci rimette la pelle a sua volta. Si salvano un buontempone scozzese e un sergente coloniale, che si è posto però al sicuro con un atto di vigliaccheria. Quest'ultimo personaggio non è dei meno interessanti del mazzo (attore Ronald Fraser); ma la parte di film che lo riguarda resta alquanto monca e poco chiara. Si salvano inoltre un travetto di sentimenti religiosi (Dan Duryea) e alcuni personaggi vassalli; più il secondo pilota (Richard Attenborough), altro inglese di qualità « buona media », essere normale se ancora qualcuno ne esiste, destinato a far da cuscinetto tra le fredde smanie del tedeschino postbellico e il berciare del Fuzzy-James Stewart. Guai se nelle future selezioni ideo-biologiche del nostro mondo non ci sarà un galantuomo di questa specie.

Ma ripetiamo: la metafora di Aldrich, come la sua rabberciata Fenice, non vola tanto lontano. È un gioco di suggerimenti, una schermaglia di bandierine di vari paesi, che brilla ogni tanto fra la sabbia del deserto e le sacramentali regole dell'avventura. Di rado riesce spiritosa (in qualche battuta di Hardy Kruger); molto più spesso dimostra quanto siano logore le nozioni di Aldrich in materia di contatti internazionali. La sua stentata politicizzazione di *The Flight of the Phoenix* poggia ancora su preconcetti e modi di dire che al cinema non dovrebbero trovar più cittadinanza, tanto sono superati; superati fino all'incomprensibilità. Bilioso, scontento di sé, deluso come cineasta tanto dall'America che dall'Europa, Aldrich pronunzia interiormente al suo film una confessione di sfiducia, forse simile alla romantica ed arcaica invettiva di O'Neill: « Popoli, siete deboli fino al midollo e io voglio farla finita con tutti voi ». È questo l'unico atteggiamento

sincero d'un film che esteriormente ostenta di chiudersi con un accento di speranza.

TINO RANIERI

Ship of Fools

(*La nave dei folli*)

R.: Stanley Kramer - *s.*: dal romanzo di Katherine Ann Porter - *sc.*: Abby Mann - *f.*: Ernest Laszlo - *scg.*: Clatworthy e Kish - *int.*: Simone Signoret, Oskar Werner, Vivien Leigh, Lee Marvin (Tenney), Michael Dunn - *p.*: Stanley Kramer per la United Artists - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Dear-United Artists.

Il viaggio del piroscafo tedesco *Vera* dal Messico a Bremerhaven si svolge nel 1933, l'anno in cui — precisava Alain Resnais in *Nuit et brouillard* (Notte e nebbia, 1956) — « la macchina si mette in moto ... Occorre una Germania senza false note, senza contese. Perciò ci si mette al lavoro. Si costruisce un campo di concentramento così come si costruiscono strade, stadi e grandi alberghi ». La nave viaggia verso quella Germania e molti a bordo non ne sanno nulla o ne sorridono. « Cosa possono farci? », dice un passeggero ebreo, « Siamo più di un milione ». Americani, spagnoli, inglesi assentono fiduciosi. Non si può distruggere un milione d'uomini.

Entro dieci anni da allora Hitler ne avrà distrutti sei milioni. Al culmine dell'efficienza dei Lager, dopo la caduta di Varsavia, il ritmo sarà di quindicimila al giorno. Ma nel '33 l'Europa era davvero una gigantesca nave dei folli, intenerita delle sue stesse crisi, internazionalizzata a livello turistico, vanitosa delle sue romanzesche difformità, affascinata dai presagi ch'essa stessa produceva e incapace di interpretarli in termini di storia. È questa Europa che il regista Stanley Kramer mette in mare nel film *Ship of Fools* (La nave dei folli, 1965). Avvertiva Cyril Connolly che « nessun decennio è un'isola »; Kramer cerca di fare del più acutizzato, sintomatico decennio del nostro secolo, il decennio delle prove generali, il Trenta, almeno un'isola navigante.

Benché il libro di Katherine Ann Porter — dal quale è tratto il film — sia uscito di recente, l'allegoria che ne forma la base è tutta qui, grossa e visionaria, di pretto stampo teutonico 1930: un colorito repertorio umano nell'occhio della tempesta, rinserrato tra le paratie dell'ignoranza o della impotenza. I Grand Hotel di Vicki Baum, i transatlantici di Gina Kaus, i « nights » di Hugo Bettauer, il teatro dell'Opera di Georg Kaiser, le torrette blindate di Rheinhardt Goering ecc., continuano a prestare i loro personaggi. Soprattutto nella versione cinematografica del romanzo, queste vecchie testimonianze, fornite attraverso attori diversi — di vecchia e nuova scuola, di molte nazionalità differenti e non sempre corrispondenti a quelle dei loro personaggi — fanno un effetto curioso. Si direbbe che Stanley Kramer e il suo esperto sceneggiatore Abby Mann abbiano inteso togliere al film qualsiasi elemento di antiveggenza, lavorando come si trovassero ancora, anch'essi, nel decennio che rievocano, paghi di respirare il 1930, intenti soprattutto ad alimentare la confusione sociale di allora col sussidio delle medesime clausole narrative e cinematografiche del tempo. C'è l'ombra di Greta Garbo dietro entrambi i personaggi femminili maggiori, Vivien Leigh e Simone Signoret; ed è un prototipo che ormai il cinema riporta assai di rado alla memoria dello spettatore. Nella stiva i « peones » messicani de-

stinati alle piantagioni di Cuba compongono un contrasto inquietante, come i pirati cinesi o il carico di contrabbando nelle storie d'avventure dei vecchi film Metro. E tutto adempie ad una funzione precisa, vive in un alone suggestivo ma penetrabile tipo vecchia Hollywood: sappiamo che ogni cosa avrà soluzione entro i termini dello spettacolo, poiché esiste non come entità viva ma come connessione. Lo spettatore è tanto preso dalla folla delle « opportunità » cinematografiche che *Ship of Fools* concede, da pensare che a un certo punto si avrà anche il naufragio della nave. Come se un naufragio sullo schermo fosse ancora un avvenimento importante.

Ora, Stanley Kramer è cineasta che concede siffatte opportunità e si compiace dei propri effetti (la sua seconda anima, quella del produttore, deve divertircisi un mondo) ma da lungo tempo non realizza un film solo per il piacere di metter su una retrospettiva. In realtà *Ship of Fools* tende al messaggio politico-civile e opera uno scarto polemico non meno — e forse più — degli altri film recenti dello stesso regista, in quanto la sua tesi comparativa non vuol significare semplicemente che nel '33 l'Europa era stolta e che la guerra l'ha rinsavita, ma suggerisce con più duro sarcasmo che sulla nave dei matti ci stiamo risalendo un'altra volta, anche noi cittadini del decennio Sessanta. Dopo tutto è forse vero che ogni decennio è un'isola, se a distanza tanto breve non sappiamo trar profitto delle passate esperienze. Esattamente come in *Judgment at Nuremberg* (Vincitori e vinti, 1961) Stanley Kramer ha voluto fare un film di avvertimento, non di ripensamento; di cause, non di conclusioni o di risultati; che non si esaurisce sui delitti del 1940 né sui castighi del 1945. Non ci pare, come qualcuno ha scritto, che *Ship of Fools* sia la premessa, realizzata in ritardo, di *Judgment at Nuremberg.* Ne è se mai un corollario. O addirittura — sotto la maliziosa copertura delle mode 1930 — il seguito. Sono mutati naturalmente i miti, le forme dell'evasione che allora ci distraevano, e che Kramer, appunto, sintetizza nelle ricette del vecchio cinema americano. Ma esaminati sotto questo profilo, è certo che fra quelli che oggi sono i nostri assilli esistenziali non si nascondano ulteriori escapismi, destinati a disorientarci? A noi sembra che sia essenzialmente tale aspetto a rendere importante *Ship of Fools,* ad accostarlo al pubblico odierno. Vediamo il personaggio di Tenney, il rozzo e spento giocatore americano di baseball (Lee Marvin). Esso è realmente per Kramer l'America d'oggi: non quella del 1933 o del '45. Assume un senso in un film d'oggi, mentre in uno di venti o trent'anni fa non lo avrebbe assunto. E quella svastica sul braccio del ragazzo, allo sbarco a Bremerhaven, che passa e sparisce tra la folla, non è un simbolo che ci possa atterrire più, se lo riportiamo all'epoca dei fatti del film. Se invece pensiamo che lo stesso segno ricompare periodicamente, negli anni Sessanta, sui muri delle capitali europee, a New York, a Melbourne, nel Sud Africa; se riflettiamo a quella che era l'eloquente chiusa di *Judgment at Nuremberg*: « Su novantanove nazisti condannati nei processi di Norimberga — diversi a vita — non uno si trova più in carcere in questo momento », comprendiamo bene che a Kramer non interessava soltanto fare un film inquadrato nella buona vecchia tradizione, ma dire qualcosa che sta bene dire adesso.

Ormai conosciamo Kramer. Non gli si può domandare talento puro, ma solo la quantità d'intelligenza che sta racchiusa nell'entusiasmo. È un grosso

giornalista del cinema, un pamphlettista a grande tiratura, un conferenziere all'aria aperta, il Billy Graham dell'antifascismo americano. Come il suo avvocato Drummond di *Inherit the Wind* (E l'uomo creò Satana, 1960) ha la Bibbia in una mano e Darwin nell'altra. Gli piace classificare per emblemi e predilige le definizioni, ma — come anche in questo *Ship of Fools* — abbiamo veduto che emblèmi e definizioni possono tradursi in preoccupazioni concrete. *Ship of Fools* in particolare gli offre il destro di prodursi in un altro esercizio che gli è caro: arrivare a dichiarazioni progressisticamente aggiornate con mezzi di cinema antiquati e nell'ambito di « generi » tradizionali. La nave tedesca di *Ship of Fools* è una costruzione secondo i suoi gusti. Corrisponde alle aule di tribunale di *Inherit the Wind* e *Judgment at Nuremberg,* al sommergibile di *On the Beach* (L'ultima spiaggia, 1959) alla catena che lega il negro e il bianco in *The Defiant Ones* (La parete di fango, 1958); tutte situazioni « costrittive », che inchiodano in qualche modo i personaggi al loro problema e gli spettatori ad un'aula di giudizio. Non fa eccezione, malgrado la grande varietà degli scenari, neppure il movimentatissimo Kramer comico di *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (Questo pazzo pazzo pazzo pazzo mondo, 1963) in cui miriadi di personaggi sono idealmente legati all'invisibile catena del « grisbi » sul quale ambiscono mettere le mani. Tutte le volte l'impressione è di trovarsi dinanzi a un cinema brizzolato, a questioni superate; e tutte le volte ci accorgiamo che il film infila poi una deviazione più sottile e niente affatto ortodossa. La stessa cosa accade anche in linea di divismo. Il procedimento di Kramer è il medesimo: schierare un contingente di illustri nomi — gente da « viale del tramonto » in maggioranza — e poi disperderli, sdivizzarli, metterli tutti al servizio di una sua tesi. Poiché si tratta ogni volta, ripetiamo, di attori bravissimi, ma vecchia-Hollywood, e quindi poco avvezzi al cinema a tesi, sono generalmente colti in contropiede e il risultato è inconsueto; inconsuetamente brillante, occòrre precisare. Già lo abbiamo scritto su questa stessa rivista: sette attori di prima forza in *Judgment at Nuremberg,* costretti a recitare per tre ore praticamente seduti nella medesima stanza, è un nuovo modo di vedere questi attori e per loro stessi un secondo modo di lavorare, inatteso. Da un film all'altro Kramer sa giocarci con i suoi attori parecchie sorprese. Giustamente Fernaldo Di Giammatteo scorgeva nello Spencer Tracy di *Judgment at Nuremberg* il tipico « eroe positivo » da realismo socialista; ma con Kramer un capovolgimento di fronte è sempre possibile. Ed ecco lo stesso vecchio Tracy, quest'attore senza macchia, questo decano che a Hollywood è chiamato « The Conscience », diventare il più mariuolo tra i bidonisti di *It's a Mad, Mad, Mad, Mad, Mad World.* Sulle barche dei folli organizzate da Kramer non c'è rispetto per nessun tramonto.

Ship of Fools nasce da un romanzo che ha già teso al massimo alcune tipicità essenzialmente cinematografiche, precorrendo dunque l'opera del regista. Sulla nave viaggiano epuloni e poveri diavoli, belle donne, politicanti, maniaci, sportivi, ballerine ecc., e costoro — come si addice a un intrigo 1930 — non appartengono ancora al mondo della chiusa angoscia, uguale per tutti, ma sono incasellati in diversi romanzeschi e ben dichiarati drammi in un vivace gioco d'antitesi: la droga, la tisi, la sessuofobia, la superstizione, la vigliaccheria, la mostruosità fisica

(un nano, il bravissimo Michael Dunn, funge da disincantato « speaker » delle varie situazioni). Il catalogo è vasto e costituisce veramente il maggior rischio per *Ship of Fools* di scivolare nel banale film d'attori. Ma Kramer possiede un'esercitata percezione del limite, e anche stavolta un cast con sette-otto nomi di tutto rispetto diventa più che altro, l'abbiamo premesso, una serie di *opportunità*, una verifica di monologhi, uno specchietto per le allodole. Molta critica recensendo il film ha detto che la Signoret o la Leigh recitano al di sotto delle loro possibilità. È vero il contrario. *Ship of Fools* vieta qualsiasi istrioneria nel momento stesso in cui i personaggi la sollecitano: giudica e scompone un attore anziché celebrarlo, cerca i suoi emblemi su innumerevoli dettagli, mai su un mattatorismo. Certo che in una operazione di caratura così complessa, sono i volti più misteriosi (nel senso di meno svelati al pubblico) ad emergere in primo luogo: confrontiamo Oskar Werner. Oppure quelli d'apparenza meno flessibile, che si dirozzano all'improvviso, scoprendo infinite scaltrezze e complicità interpretative: Lee Marvin. Al crocevia di esperienze tanto diverse rimane comunque il solo Stanley Kramer, unica presenza costante del film, visibile — si direbbe — quanto un attore. *Ship of Fools* subisce la sua autorità e ne ha bisogno, per svincolarsi dalle ingannevoli apparenze del « déja vu » e giungere fino allo spettatore 1966 con qualcosa d'ancora attuale da esprimere senza fare il fiato grosso.

TINO RANIERI

I libri

HENRI AGEL: *Robert Flaherty,* Seghers, Parigi, 1965 - pagg. 192, tavv. f. t.
JEAN DOMARCHI: *George Cukor,* Seghers, Parigi, 1965 - pagg. 192, tavv. f. t.
JACQUES LOURCELLES: *Otto Preminger,* Seghers, Parigi, 1965 - pagg. 192, tavv. f. t.
ROBERT CHAZAL: *Marcel Carné,* Seghers, Parigi, 1965 - pagg. 192, tavv. f. t.
ROGER TAILLEUR: *Elia Kazan,* Seghers, Parigi, 1965 - pagg. 192, tavv. f. t.
BARTHÉLEMY AMENGUAL: *Georg Wilhelm Pabst,* Seghers, Parigi, 1966 - pagg. 192, tavv. f. t.
CHARLES FORD: *Max Linder,* Seghers, Parigi, 1966 - pagg. 192, tavv. f. t.
RAYMOND BORDE e CHARLES PERRIN: *Laurel e Hardy,* Serdoc, Lione, 1965 - pagg. 136, tavv. f. t.
FREDDY BUACHE: *G. W. Pabst,* Serdoc, Lione, 1965 - pagg. 108, tavv. f. t.
CATHERINE DE LA ROCHE: *Vincente Minnelli,* Serdoc, Lione, 1966 - pagg. 136, tavv. f. t.
PIO BALDELLI: *I film di Luchino Visconti,* Lacaita, Manduria, 1965 - pagg. 296, tavv. f. t.
CARLOS FERNÁNDEZ CUENCA: *Elia Kazan,* Festival Internacional del Cine de San Sebastián, 1964 - pagg. 72.
CARLOS FERNÁNDEZ CUENCA: *Recuerdo y presencia de Stan Laurel y Oliver Hardy,* Festival Internacional del Cine de San Sebastián, 1965 - pagg. 48.
LUIS GOMEZ MESA: *Recuerdo y presencia de Ladislao Vajda,* Festival Internacional del Cine de San Sebastián, 1965 - pagg. 48.
RAFAEL GIL: *Reucerdo y presencia de Eusebio Fernández Ardavín,* Festival Internacional del Cine de San Sebastián, 1965 - pagg. 32.
AUTORI VARÎ: *Jules Dassin: una revisione critica,* CUC Trieste, 1963 - pagg. 24, ill.
AUTORI VARÎ: *Il compiaciuto disimpegno di J.-L. Godard,* CUC Trieste, 1965 - pagg. 36, tavv. f.t.
AUTORI VARÎ: *Antonioni: spunti e prospettive critiche,* CUC Trieste, 1965 - pagg. 34 + VIII.
UGO CASIRAGHI: *Il diabolico Buñuel,* Circolo del Cinema, Imola, 1966 - pagg. 32.
FÉLIX MARTIALAY: *Pasolini y su obra,* II-Temas de Cine, Madrid, s. d. - pagg. 61-140.
FÉLIX MARTIALAY: *Pasolini y su obra,* III-Temas de Cine, Madrid, s. d. - pagg. 141-194.

La pregevole collana « Cinéma d'aujourd'hui », diretta da Pierre Lherminier, è giunta al trentottesimo volume. Il suo disegno risulta ormai abbastanza chiaro: essa si propone anzi tutto di dare una collocazione critica agli autori più rappresentativi del cinema francese, da quello attuale a quello del passato prossimo e remoto, non senza rivalutazioni di notevole interesse (Feuillade, Epstein, Delluc). In questo ambito rientrano il ben documentato *Max Linder* di Charles Ford e il *Marcel Carné* di Robert Chazal. Carné è un autore « fuori moda », per il quale l'estensore del saggio non nasconde di provare simpatia e « solidarietà ». Il direttore della collana ha sentito il bisogno, in questo caso,

di premettere alla monografia un *avant-propos*, dove si ammette che lo Chazal ha dato prova di una « relative indulgence, que l'on peut ne pas toujours partager ». La storia non può essere fatta con i « se », ed è quindi vano discutere sull'affermazione di Carné con cui lo Chazal apre il suo studio: « Mes plus beaux films sont peut-être ceux que j'ai préparés sans pouvoir les tourner. » Resta il fatto che su Carné la furia iconoclastica di certa critica postbellica si è forse abbattuta con eccessiva violenza.

La scelta dei titoli per il settore straniero della collana riflette il gusto dominante nella critica francese, cui va peraltro riconosciuto il merito di occuparsi con impegno di registi « snobbati » dalla maggioranza della critica italiana. *George Cukor,* la cui opera è presa in esame da Jean Domarchi, come *Otto Preminger,* la cui opera è presa in esame da Jacques Lourcelles. La benevolenza, lo sappiamo, è la nota distintiva dei saggi della collana, i cui estensori partono sempre con un *préjugé favorable* nei confronti del regista prescelto. Ciò limita, ovviamente (in misura maggiore o minore, a seconda dei casi), l'attendibilità critica dei volumi, anche se costituisce un correttivo, un'alternativa all'indifferenza, alla superficialità, alla negatività aprioristica. Considerazioni in parte analoghe potrebbero farsi a proposito del fitto, informato volume di Roger Tailleur su *Elia Kazan.*

Il cinema americano gode, si sa, di particolare considerazione in Francia: i suoi esponenti erano finora stati accolti con estrema parsimonia dalla collana di Seghers, ma degli ultimi sette titoli quattro sono appunto americani. Ai tre citati va infatti aggiunto il *Robert Flaherty* di Henri Agel, nuovo apprezzabile contributo alla conoscenza di un autore, intorno al quale è venuta fiorendo in questi anni tutta una letteratura.

L'ultimo volume del gruppo — tra i più utili ed acuti della collana — riguarda *Georg Wilhelm Pabst,* ed è firmato da Barthélemy Amengual. Tra i maestri del cinema muto e del primo cinema sonoro Pabst è rimasto a lungo uno dei più immeritatamente ignorati dagli studiosi post-bellici. Su di lui hanno pesato la sua ambiguità, il suo progressivo insenilimento, oltre ad un certo partito preso della critica. Adesso c'è stato un risveglio di interesse nei suoi riguardi, risveglio di cui è testimonianza recente anche lo stimolante saggio di Freddy Buache apparso nella serie « Premier Plan ».

A proposito della collana « Cinéma d'aujourd'hui » va ancora detto che la corposa e varia documentazione inclusa in ciascun volume risulta talora più soddisfacente del saggio critico: i settori in cui tale documentazione si articola sono noti: testi del regista (e interviste), estratti di scenarî, florilegio critico, testimonianze varie, filmografia (e, quando occorra, teatrografia), bibliografia. È superfluo fare citazioni: basti menzionare, a titolo d'esempio, gli estratti di due sceneggiature non realizzate da Carné: *Les évadés de l'an 4000* e *Les prisonniers.*

Analoghi meriti ha la collana « Premier Plan », diretta da Bernard Chardère ed avente fisionomia più eclettica. Tra i suoi ultimi volumi, oltre a *G. W. Pabst* di Buache, ricordiamo il *Vincente Minnelli* di Catherine De la Roche, traduzione aggiornata di uno studio pubblicato nel 1959 in Nuova Zelanda. Dopo una breve introduzione, la De la Roche prende proficuamente in esame ogni singolo film. Circa la opportunità di occuparsi di Minnelli, vale il discorso fatto sopra a proposito di Cukor, di Preminger. Un merito dei francesi è pure quello di avere

aperto un ampio discorso sui comici del cinema americano: di tale interesse hanno beneficiato anche *Laurel e Hardy*, cui Raymond Borde e Charles Perrin hanno dedicato un prezioso libriccino, la cui parte centrale è costituita da un'ampia filmografia ragionata. Precede una introduzione, segue fra l'altro un originale dizionario dei *gags*.

Alla coppia Laurel-Hardy ha dedicato un opuscolo anche il Festival di San Sebastian: autore Carlos Fernández Cuenca, cui si deve pure l'analogo, più consistente opuscolo su Elia Kazan (saggio e filmografia, comprendente le trame dei film). Con altri due opuscoli il Festival di San Sebastian ha commemorato registi scomparsi del cinema spagnolo: Eusebio Fernandez Ardavín e Ladislao Vajda.

Dalla Spagna provengono pure due fascicoli di « Temas de Cine », che, insieme con uno precedente, da noi già segnalato, formano un trittico concernente *Pasolini y su obra,* a cura di Félix Martialay: un fascicolo è interamente dedicato al *Vangelo secondo Matteo* e comprende la traduzione del « colloquio » con Pasolini a suo tempo pubblicato da « Bianco e Nero », nonché copia di scritti varî (più che altro, un ampio florilegio di opinioni spagnole); mentre l'altro fascicolo è interamente occupato da un florilegio della critica straniera.

Vivaci, anche se talora discutibili nel contenuto, sono gli opuscoli editi dal Centro Universitario Cinematografico di Trieste: ne abbiamo sott'occhio uno su Jules Dassin (con scritti di Ranieri, Bressan, Conetti, Cannella, Milic, Kezich, Reggente); uno su Jean-Luc Godard (con scritti di Conetti, Venturin, Codelli, Godard); uno su Michelangelo Antonioni (con scritti di Fink, Baldelli, Cannella). La serie « Filmquaderno » del Circolo del Cinema di Imola ci offre un lucido saggio di Ugo Casiraghi su *Il diabolico Buñuel,* corredato di una postilla bibliografica.

Un volume di grande importanza è *I film di Luchino Visconti* di Pio Baldelli, il quale ha assolto con estremo rigore il suo impegno di « dedogmatizzare la vicenda del regista Visconti e trovare il punto d'equilibrio espressivo tra il " decadente " e il coreografo nazional-popolare e, anche, il punto di intersezione (e di contrasto) fra la contemplazione delle " nature morte " (persone, oggetti, movimenti, luci, colori), e la raffigurazione dei nodi della situazione storica demistificata. Perché anche Visconti, come ogni altro artista, crea non le cose che vuole o che altri pretende che faccia, ma le cose che può veramente. » Sante parole. Le quali non impediscono noi ci si trovi d'accordo col Baldelli piuttosto su certe posizioni di carattere generale (individuazione delle componenti fondamentali della personalità di Visconti, demolizione di certe pericolose deformazioni critiche) che non nella valutazione delle singole opere. Come abbiamo già notato altra volta, il Baldelli tende a far prevalere il momento dell'analisi su quello della sintesi. Le sue disamine dei film sono un esempio di attenzione capillare (anche se forse talvolta egli si trova costretto a lavorare sulle sceneggiature anzi che sulle copie dei film, con i pericoli del caso): le sue operazioni critiche, di analisi particolareggiata dei testi, impongono l'ammirazione e spesso il consenso sui singoli punti. Ma danno talvolta l'impressione di un indebito sminuzzamento dell'opera. Tale impressione è accentuata dalla struttura del volume, che accosta vaste, per certo verso esemplari, monografie sui diversi film, senza calarle in un contesto generale prospettico. Si potrebbe anche aggiungere che il capitolo iniziale su Visconti uomo di tea-

tro è un po' succinto. Vero è che il volume si intitola *I film di Luchino Visconti*, il che costituisce in certo modo una risposta alle nostre ultime obiezioni. Lo studio del Baldelli assume comunque un grande rilievo nella bibliografia viscontiana: i motivi centrali dell'opera di questo autore vi sono stati centrati in pieno. Il volume comprende filmografia, filmologia ed alcuni testi di varia indole in appendice.

TULLIO KEZICH (a cura di): *Giulietta degli spiriti,* Cappelli, Bologna, 1965 - pagg. 178, tavv. f. t.
PIETRO BIANCHI (a cura di): *Vaghe stelle dell'Orsa ...,* Cappelli, Bologna, 1965 - pagg. 204, tavv. f. t.
PIER PAOLO PASOLINI: *Uccellacci e uccellini,* Garzanti, Milano, 1966 - pagg. 260, tavv. f. t.
TERRY SOUTHERN e WILLIAM CLAXTON: *The Journal of « The Loved One »*, Random House, New York, 1965 - pagg. non numerate, ill.
« Exodo » y « El Cardenal », Temas de Cine, Madrid, s. d. - pagg. 88.
ROBERT BRESSON: *Au hasard, Balthazar,* Temas de Cine, Madrid, 1966 - pagg. 62.

La collana « Dal soggetto al film », diretta da Renzo Renzi, segna un po' il passo. Conseguenza, questa, in parte, dei travagli del cinema italiano, da tempo ormai piuttosto avaro di opere d'autore. (Vero è che alcune la collana se le è lasciate sfuggire; d'altra parte, chi avrebbe potuto prevedere che *I pugni in tasca* sarebbe stato un film così importante? Una maggiore attenzione per il lavoro di certi giovani, tuttavia, non guasterebbe). Fellini e Visconti sono degli *habitués* della collana. Se Fellini è Fellini, Tullio Kezich è il suo profeta. Il suo scintillante diario de *La dolce vita* trova completamento nella lunghissima intervista-summa, che costituisce il nerbo del volume, come premessa alla sceneggiatura di *Giuliteta degli spiriti.* La composizione del volume dedicato a *Vaghe stelle dell'Orsa ...* è « tradizionale »: uno scritto introduttivo di Pietro Bianchi, dichiarazioni di Visconti e di Cristaldi, un diario di lavorazione dell'aiuto regista Rinaldo Ricci, la prima sceneggiatura e la sceneggiatura del girato.

Ricco è il volume pasoliniano: esso si apre con alcuni « scritti teorici e tecnici », il discusso discorso di Pesaro sul « cinema di poesia », il successivo testo sulla sceneggiatura come « struttura che vuol essere altra struttura » (testimonianza l'uno e l'altro degli irrequieti interessi di Pasolini nell'ambito dello strutturalismo e della stilcritica), alcune note, assai interessanti, che riguardano la genesi di *Uccellacci e uccellini.* Anche la lettura della sceneggiatura è insolitamente istruttiva: l'opera licenziata è infatti alquanto diversa da quella prevista (soppresso l'episodio circense, quello francescano è diventato una parabola narrata dal corvo, il cui episodio — suddiviso in due tronconi — le fa quindi da « cornice »). Segue, oltre ad alcune dichiarazioni del produttore Alfredo Bini, una intervista di Giacomo Gambetti con Totò, dalla quale emerge il ritratto di un personaggio *effacé* e patetico, di notevole suggestione.

Un libro-album assai gustoso è *The Journal of « The Loved One »*, il cui divertente testo è stato scritto da Terry Southern, co-autore di *Candy*, co-sceneggiatore di *Dr. Strangelove* e poi (con Christopher Isherwood) del film di Richardson ispirato al romanzo di Evelyn Waugh. Le fotografie di William Claxton non sono meno piacevoli a guardarsi di quanto il testo di Southern lo sia a leggersi.

Nella serie spagnola « Temas de

Cine » sono stati pubblicati i dialoghi di *Exodus* e di *The Cardinal* di Otto Preminger, nonché la sceneggiatura di *Au hasard, Balthazar* di Robert Bresson.

Libri ricevuti

Studi americani, 10, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1964 - pagg. 508.

La ricca raccolta di saggi contiene fra l'altro *Edward Albee* di Mario Corona ed una vasta (anche se fatalmente non completa), eccellente nota bibliografica a cura di Marialuisa Bignami, su *La letteratura americana in Italia* (per rimanere nel campo dello spettacolo, ricordiamo i paragrafi su Eliot, sulla Hellman, su Inge, su MacLeish, su Miller, su Odets, su O'Neill, su Sherwood, su Wilder, su Williams; ma riferimenti allo spettacolo si incontrano anche in qualche altro paragrafo).

Genova teatro - L'organizzazione del teatro a Genova, CUT Genova, s. d. - pagg. 72.

È un opuscolo vivacemente polemico, « talvolta iconoclastico », come dichiarano in partenza i compilatori, che hanno come principale bersaglio il Teatro Stabile della città. Qualche affermazione è troppo drastica, ma molte altre sono giuste, e in ogni caso tanta battagliera schiettezza ha una sua feconda funzione. Capitoli introduttivi: « La situazione teatrale in Italia »; « Significato e limiti dei C.U.T. »; e poi documentati studi sull'attività della Stabile, della Borsa d'Arlecchino, del CUT, dei Teatri Aziendali; un capitoletto sulla situazione sale; conclusioni. In appendice, lo statuto della Stabile comunale nelle due successive redazioni (relative al Piccolo Teatro e all'Ente Autonomo del Teatro Stabile) e l'elenco degli spettacoli allestiti dalla Stabile, dalla Borsa d'Arlecchino, dal CUT, dal Circolo Italsider - Gruppo « Pegaso ».

ANGELO BEOLCO DETTO IL « RUZANTE »: Piovana, Teatro-Studio di Palazzo Durini, Milano, 1965 - pagg. 112, tavv. f. t.

È il sesto volumetto della collana di testi edita dal Teatro-Studio, a cura di Giovanni Poli, autore anche della trascrizione del testo dall'originale e della sua riduzione. In appendice, un glossario dei vocaboli patavini.

GIULIO CESARE CASTELLO

Film usciti a Roma dal 1°-III al 30-IV-1966

a cura di ROBERTO CHITI

Adulterio all'italiana.
Agente D-3, Operazione Squalo Bianco.
Agente segreto Jerry Cotton: Operazione Uragano - v. *Schüsse aus dem Geigenkasten.*
Agente 007, Missione Summergame - v. *Coplan F X 18 casse tout.*
Allarme dal cielo - v. *Stade zéro / Le ciel sur la tête.*
Allarme in cinque banche - v. *Un milliard dans un billard.*
Amburgo squadra omicidi - v. *Polizeirevier Davidswache.*
Argos alla riscossa - v. *Santo contra las mujeres vampiros.*
Armata Brancaleone, L'.
Armata delle belve, L' - v. *The Ravagers.*
A 007, sfida ai Killers.
Bara per lo sceriffo, Una.
Boeing-Boeing.
Boia scarlatto, Il.
5 chiavi del terrore, Le - v. *Dr. Terror's House of Horrors.*
5 tombe per un medium.
Colt è la mia legge, La.
Come svaligiammo la Banca d'Italia.
Da Istanbul ordine di uccidere.
Deguejo.
Detective's Story - v. *Harper.*
Dio, come ti amo!
Django.
Dollaro di onore, Un - v. *Rio Bravo* (riedizione).
Donna è una cosa meravigliosa, La.
Dossier 107, mitra e diamanti - v. *Samba.*
Due mafiosi contro Al Capone.
Due marines e un generale.
Fumo di Londra.
Gioventù, amore e rabbia - v. *The Loneliness of the Long-Distance Runner.*
Grande notte di Ringo, La.
Idea per un delitto, Un' - v. *Brainstorm.*
Ischia operazione amore.
Madame X.
Marcia nuziale.
Matt Helm, il silenziatore - v. *The Silencers.*
M 5 - Codice diamanti - v. *A Man Could Get Killed.*
Mickey One.
Missione in Manciuria - v. *7 Women.*
Mi vedrai tornare.
Nostro agente Flint, Il - v. *Our Man Flint.*
9 di Dryfork City, I - v. *Stagecoach.*
Operazione Goldman.
Operazione Love (già: Estasi d'amore) - v. *Another Time, Another Place* (riedizione).
Ora X: Commandos invisibili - v. *Intra-muros / The Walls of Hell.*
Paperino & C. nel Far West.
Per una manciata d'oro.
Pugni in tasca, I.
Rancho Bravo - v. *Rare Breed.*
Sabbie del Kalahari, Le - v. *Sands of the Kalahari.*
7 dollari sul rosso.
Sette magnifiche pistole.
Sette pistole per i MacGregor.
Sinfonia per due spie - v. *Serenade für zwei spione.*
Spia che venne dal freddo, La - v. *The Spy Who Came In from the Cold.*
Spia SO5, missione infernale - v. *Sursis pour un espion.*
Stagioni del nostro amore, Le.
Svegliati e uccidi.
Trappola mortale, La - v. *The Money Trap.*

30 Winchester per El Diablo.
Uomini dal passo pesante, Gli.
Upperseven, l'uomo da uccidere.
Vagone letto per assassini - v. *Compartiment tueurs.*
20.000 leghe sotto i mari - v. *20,000 Leagues under the Sea* (riedizione).
Viva Maria!
Volo della Fenice, Il - v. *The Flight of the Phoenix.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le note critiche sono state redatte da Ernesto G. Laura

ADULTERIO ALL'ITALIANA — **r.:** Pasquale Festa Campanile - **s.:** P. Festa Campanile - **sc.:** Ottavio Alessi, Luigi Malerba, P. Festa Campanile - **f.:** (Techniscope, Technicolor) : Roberto Gerardi - **m.:** Armando Trovaioli - **scg.:** Pier Luigi Pizzi - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **int.:** Catherine Spaak (Marta), Nino Manfredi (Franco), Maria Grazia Buccella (Gloria), Vittorio Caprioli (modello), Akim Tamiroff, Mario Pisu, Gino Pernice - **p.:** Mario Cecchi Gori per la Fair Film - **o.:** Italia, 1966 - **d.:** Titanus.

AGENTE D-3, OPERAZIONE SQUALO BIANCO — **r.:** Stanley Lewis - **f.:** (Eastmancolor) : Vitaliano Natalucci - **int.:** Dana Rodd, Franca Polesello, Francesco Mulé, Alan Barthe, Lucia Modugno, Janine Reynaud, Julian Rafferty, Robert Kurt, Fred Taylor, Fernand Angels [Nando Angelini], Giovanni Manera - **p.:** Pino Addario per la Madison Film - **o.:** Italia, 1965 - **d.:** regionale.

ARMATA BRANCALEONE, L' — **r.:** Mario Monicelli.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati in questo numero.

A 077, SFIDA AI KILLERS — **r.:** Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s.** e **sc.:** Ernesto Gastaldi - **f.:** (Widescope, Eastmancolor) : Fausto Zuccoli - **m.:** Carlo Savina - **scg.:** Riccardo Dominici - **mo.:** Renato Cinquini - **int.:** Richard Harrison (Bob Fleming), Susy Andersen (Velka), Wandisa Guida (Sheena Coleman), Mitsouko (Moira), Marcel Charvey (Coleman), Jim Clay, Janine Reynaud, Freddy Unger, Fredlyn Frank - **p.:** Mino Loy e Luciano Martino per la Zenith Cinematografica - Flora Film / Regina S. A. - **o.:** Italia-Francia, 1965 - **d.:** Variety.

BARA PER LO SCERIFFO, Una — **r.:** Mario Caiano - **s.** e **sc.:** David Moreno, James Reed - **f.** (Eastmancolor) : Julio Ortas - **m.:** Francesco De Masi - **scg.:** Jaime Cubero e J. Galicia - **mo.:** Antonio Jmeno - **int.:** Anthony Steffen [Antonio De Teffé] (Joe Logan), Fulvia Franco (Lulubelle), Armando Calvo, Eduardo Fajardo, Arthur Kent [Arturo Dominici], Luciana Gilli, Jorge Rigaud, Bob Johnson, Jesus Tordesillas, Maria Vico, Miguel S. Del Castillo, Miguel de la Riva, Tomas Torres, Francisco Braña, Rafael Vaquero, Santiago Rivero - **p.:** Luigi Mondello per la Nike Cinematografica / Estela Film - **o.:** Italia-Spagna, 1965 - **d.:** Atlantis.

BOEING BOEING (Boeing-Boeing) — **r.:** John Rich - **r. II unità:** William M. Gray - **s.:** dalla commedia di Marc Camoletti - **sc.:** Edward Anhalt - **f.** (Technicolor) : Lucien Ballard - **m.:** Neal Hefti - **scg.:** Hal Pereira, Walter Tyler - **mo.:** Warren Low, Archie Marshek - **int.:** Tony Curtis (Bernard Lawrence), Jerry Lewis (Robert Reed), Dany Saval (Jacqueline Grieux), Christine Schmidtmer (Lise Brunner),

Suzanne Leigh (Vicky Hawkins), Thelma Ritter (Bertha), Lomax Study (Pierre) - **p. :** Hal B. Wallis e Paul Nathan per la Hal B. Wallis Production / Joseph B. Haten **o. :** U.S.A., 1965 - **d. :** Paramount.

Titolo che non significa niente ma, riferendosi a una nota marca di aerei, allude a un motivo ricorrente della commedia, Boeing-Boeing *trasporta pari pari sullo schermo una « light comedy » di Marc Camoletti che, ad onta della sua mediocrità, ha fatto il giro dei palcoscenici di tutto il mondo, Italia non esclusa. Camoletti possiede solo volgare mestieraccio teatrale e grazie ad esso ha rispolverato i « fasti » della « pochade » così in voga sulla scena francese all'inizio del secolo, specchio d'un mondo borghese in eterna evasione rispetto ai temi vivi dell'uomo moderno. Perciò, corna, scambi di persona, equivoci, entrate e uscite dalle camere da letto, e insomma tutto quel frusto repertorio piccante su cui fondarono le fortune, tanto per far dei nomi, Hennequin e Weber. Il filmetto di John Rich è dunque indicativo d'un ennesimo tentativo di Hollywood di adeguarsi ai modelli europei cogliendo della tradizione europea il lato peggiore, l'« audacia » e il « piccante » assunti a valori spettacolari e sia pure con un certo garbo parigino. È un buon pretesto, comunque, per quell'ottimo commediante che è diventato Tony Curtis e per Jerry Lewis il quale, abbandonando il suo genere preferito, fa da gustosissima spalla al primo, con la giusta misura di « humour ».* (E.G.L.).

BOIA SCARLATTO, Il — r. : Max Hunter [Massimo Pupillo] - **s.** e **sc. :** Robert Christmas [Roberto Natale] e Robert McLorin [Romano Migliorini] - **f.** (Eastmancolor) : John Collins [Luciano Trasatti] - **m. :** Gino Peguri - **scg. :** Frank F. Arnold - **mo. :** Robert Ardis - **int. :** Mikey Hargitay, Walter Brandt [Walter Brandi], Louise Barret [Luisa Baratto], Ralph Zucker [Mario Pupillo], Rita Klein, Alfred Rice [Alfredo Rizzo], Barbara Nelli, Moha Tahi, Femi Martin [Eufemia Benussi], Nick Angel [Nando Angelini], Albert Gordon, John Turner, Robert Messenger - **p. :** Francesco Merli per la M.B.S. / International Entertainment Corp - **o. :** Italia-USA, 1965 - **d. :** regionale.

BRAINSTORM (Un'idea per un delitto) — r. : William Conrad - **s. :** Larry Marcus - **sc. :** Mann Rubin - **t.** (Panavision) : Sam Leavitt - **m. :** George Duning - **scg. :** Robert Smith - **mo. :** William Ziegler - **int. :** Jeffrey Hunter (Jim Grayam), Anne Francis (Lorrie Benson), Dana Andrews (Cort Benson), Viveca Lindfors (dottoressa E. Larstadt), Stacy Harris (Josh Reynolds), Katie Brown (Angie De Witt), Phillip Pine (dott. Ames), Michael Pate (dott. Mills), Robert McQueeney (serg. Dawes), Strother Martin (Clyde), Jaen Swift (Clara), George Pelling (maggiordomo), Victoria Meyerink (Julie), Stephen Roberts(giudice), Pat Cardi (Bobby) - **p. :** William Conrad per la Kodima-Warner Bros - **o. :** U.S.A., 1965 - **d. :** Warner Bros.

CIEL SUR LA TÊTE, Le — Vedere **STADE ZÉRO.**

5 TOMBE PER UN MEDIUM — r. : Ralph Zucker [Massimo Pupillo] - **s.** e **sc. :** Roberto Natale e Romano Migliorini - **f. :** Charles Brown [Carlo Di Palma] - **m. :** Aldo Piga - **mo. :** Robert Ardis - **int. :** Barbara Steele (Clio Hauff), Walter Brandt [Walter Brandi] (Albert Kovaks), Alfred Rice [Alfredo Rizzo] (dott. Nemek), Marilyn Mitchell (Corinna Hauff), Richard Garret [Riccardo Garrone] (José Morgan), Alan Collins [Luciano Pigozzi] (Kurt), Tilde Till (Luise), Ennio Balbo (il paralitico), Steve Robinson, Edward Bell, René Wolfe - **p. :** Ralph Zucker [Massimo Pupillo] per la M.B.S. Cinemat. / International Entertainment Corp. - **o. :** Italia-USA, 1965 - **d. :** regionale.

COLT È LA MIA LEGGE, La — r. : Al Bradley [Alfonso Brescia] - **s.** e **sc. :** Al Bradley, Peter White, Ramon Thomas Turner - **f.** (Eastmancolor) : Eloy Mella - **m. :** Carlos Castellano Gomez e Carlo Savina - **scg. :** Gilio Sarti, Augusto Lejo - **mo. :** Nella Nannuzzi - **int. :** Anthony Clark [Luis Davila] (Peter), Lucy Gilly (Luciana Gilli) (Lisa), Michael Martin (George), Peter White (O' Brien), Jim Clay, Grant Laramy [Germano Longo], Stella Finney, Dan Silver, Milo Quesada, Charles Johnson, Billy Ukmar, Ren Canton [Renato Chiantoni] - **p. :** U.C.I. Cine 3 / Trebol-Procensa - **o. :** Italia-Spagna, 1965 - **d. :** regionale.

COME SVALIGIAMMO LA BANCA D'ITALIA — **r.** : Lucio Fulci - **s.** : Alfonso Brescia - **sc.** : L. Fulci, Roberto Gianviti, Amedeo Sollazzo - **t.** (Techniscope, Technicolor) : Fausto Rossi - **m.** : Lallo Gori - **scg.** : Franco Calabrese - **mo.** : Nella Nannuzzi - **int.** : Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Mario Pisu (Il Maestro, fratello dei primi due), Umberto D'Orsi (commissario di polizia), Fiorenzo Fiorentini (Romoletto), Lena von Martens e Mirella Maravidi (le due « ochette »), Luisa Rispoli (amante del Maestro), Adriana Ambesi, Alfredo Adami, Carlo Taranto, Mino Pellerani, Furio Pellerani, Mirko Ellis, Giulio Saturnino, Enzo Andronico - **p.** : Anteos Film - Fono Roma - **o.** : Italia, 1965-66 - **d.** : Rank.

COMPARTIMENT TUEURS (Vagone letto per assassini) — **r.** e **sc.** : Costa-Gravas.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

COPLAN F X 18 CASSE TOUT (Agente 077, Missione Summergame) — **r.** e **sc.** : Riccardo Freda - **s.** : dal romanzo « Stoppez Coplan » di Paul Kenny - **f.** (Superscope, Eastmancolor) : Henri Persin - **m.** : Michel Magne - **scg.** : Jacques Mawart - **int.** : Richard Wyler (Coplan), Gil Delamare (Shimon), Jany Clair (Gelda), Valeria Ciangottini, Robert Manuel, Maria Rosa Rodriguez, Jacques Dacqmine, Robert Favart - **p.** : Comptoir Français du Film Production / Cinerad- Camera Film - **o.** : Francia-Italia, 1965-66 - **d.** : Fida Cinematografica (regionale).

DA ISTANBUL ORDINE DI UCCIDERE — **r.** : Alex Butler - **s.** : dal romanzo « The Devil's Executor » di Robert Nilsen - **sc.** : A. Butler e Frank Mirror - **f.** (Eastmancolor) : Hugh Hamilton - **m.** : Sandro Brugnolini - **scg.** : Roberto Scotti - **mo.** : Ivan Brandon - **int.** : Christopher Logan, Geraldine Pearsall, Lucretia Love, Paul Mueller, Yuri McFee [Nino Fuscagni], Lupe Sagarra, Sam Tinkham, Calibe Serel, Frank Vidaris, Margie Ladford, Art Tinkham - **p.** : Sigma - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : regionale.

DEGUEJO — **r.** : Joseph Warren [Giuseppe Vari] - **s.** : Willy Regan [Sergio Garrone] - **sc.** : W. Regan, J. Warren, Ram - **f.** (Eastmancolor) : Stephen Sunter [Silvano Ippoliti] - **m.** : Alessandro Derevitsky - **scg.** : Jack Burke [Luciano Vincenti] - **mo.** : Giuseppe Vari - **c.** : Giorgio Desideri - **int.** : Jack Stuart [Giacomo Rossi Stuart], Ghia Arlen, Dan Vadis, Dick Regan [Riccardo Garrone], Daniele Vargas, José Torres, Rosy Zichel, John McDouglas [Giuseppe Addobbati), Aura Batis, Erika Blank, Loris Loddi, Susan Terry, Mila Stanic, Vana Jorkj [Silvana Jachino], Eve Neill, Desy Jordan - **p.** : Sergio Garrone per la Gar Film - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : Olympic (regionale).

DIO, COME TI AMO — **r.** : Miguel Iglesias - **s.** : Ennio De Concini e Eliana De Sabata - **sc.** : Giovanni Grimaldi - **f.** : Cecilio Paniagua - **m.** : Gianni Ferrio - **mo.** : Franco Fraticelli - **int.** : Gigliola Cinquetti (Gigliola di Francesco), Mark Damon (Luis), Micaela Cendali (Angela), Antonio Mayans (Gianni), Nino Taranto (padre di Gigliola), Rosita Yarza (madre di Gigliola) Raimondo Vianello (il principe), Trini Alonso (Clarita), Antonella Della Porta (donna Francesca), Carlo Croccolo - **p.** : Turi Vasile per la Ultra Film / Altura Film - **o.** : Italia-Spagna, 1966 - **d.** : Titanus.

DJANGO — **r.** : Sergio Corbucci - **s.** : Sergio e Bruno Corbucci - **sc.** : S. e B. Corbucci, Franco Rossetti, José G. Maesso, Piero Vivarelli - **f.** (Eastmancolor) : Enzo Barboni - **m.** : Luis Enrique Bakalov - **scg.** : Giancarlo Simi - **c.** : G. Simi e Marcella De Marchis - **mo.** : Nino Baragli e Sergio Montanari - **int.** : Franco Nero (Django), Loredana Nusciak (Maria), José Bodalo, Eduardo Fajardo, Angel Alvarez, Jimmy Douglas [Gino Pernice], Rafael Albaicin, Simon Arriaga, Ivan Scratuglia, Eric Schippers, José Canalejas - **p.** : Manolo Bolognini per la B.R.C. Prod. Film / Tecisa - **o.** : Italia-Spagna, 1966 - **d.** : Euro.

DONNA È UNA COSA MERAVIGLIOSA, La — **r.** : Mauro Bolognini - **epis. La balena bianca** - **int.** : Giampiera Colombo (Myriam, la donna cannone),

Arnoldo Fabrizio (Eros il nano), Carmen Navarro (Luciana) - **epis. Una donna dolce, dolce - int. :** Sandra Milo (Rossella), Vittorio Caprioli (Carlo), Angela Minervini, Nani Colombo, Beba Loncar, Tinto Brass.

Vedere giudizio di Giacomo Gambetti a pag. 74 e altri dati a pag. 29 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Mostra di Venezia-Film fuori concorso).

DR. TERROR'S HOUSE OF HORRORS (Le 5 chiavi del terrore) - r. : Freddie Francis - **sc. :** Milton Subotsky - **f.** (Techniscope, Technicolor) - **scg. :** Bill Constable - **mo. :** Thelma Connel - **int. :** Peter Cushing (dott. Sandor Schreck) ; epis. **WEREWOLF (L'uomo lupo) :** Neil McCallum (Jim Dawson), Ursula Howells (Deirdre Biddulph), Peter Madden (Caleb), Katy Wild (Valda), Edward Underdown (Tod) ; epis. **CREEPING VINE (La vite rampicante) :** Alan Freeman (Bill Rogers), Ann Bell (Ann), Bernard Lee (Hopkins), Jeremy Kemp (Drake), Sarah Nicholls (Carol) ; epis. **VOODOO :** Roy Castle (Biff Bailey), Kenny Lynch (Sammy Coin), Harold Lang (Shine), Christopher Carlos (Vrim), Thomas Baptiste (Drambala), The Russ Henderson Steel Band e The Tubby Hayes Quintet ; epis. **CRAWLING HAND (La mano strisciante) :** Christopher Lee (Franklin Marsh), Michael Gough (Eric Landor), Isla Blair (ragazza), Hedger Wallace (chirurgo), Judy Cornwell (infermiera) ; epis. **VAMPIRE :** Donald Sutherland (Bob Carrol), Max Adrian (dott. Blake), Jennifer Jayne (Nicolle), Irene Richmond (signora Ellis), Frank Barry (Johnny), Laurie Leigh (nurse), Al Mulock (detective), Frank Forsyth - **p. ass. :** Max J. Rosenberg - **o. :** Gran Bretagna, 1964 - **d. :** regionalé.

Vedere giudizio di T. Ranieri a pag. 93 e altri dati a pag. 103 del n. 10-11, ottobre-novembre 1965 (Trieste - Festival del film di Fantascienza).

DUE MAFIOSI CONTRO AL CAPONE — r. : Giorgio C. Simonelli - **s. :** Marcello Ciorciolini, Amedeo Sollazzo, Bautista Ucsa-Nerot - **sc. :** M. Ciorciolini, A. Sollazzo, Sandro Continenza, Bautista Ucsa-Nerot - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Juan Ruiz Romero - **m. :** Piero Umiliani - **scg. :** Roman Calatayud - **mo. :** Franco Fraticelli - **int. :** Franco Franchi (agente Franco), Ciccio Ingrassia (agente Ciccio), Moira Orfei (Rosalia), José Calvo (Al Capone), Marc Lawrence (Joe Minasi), Luigi Pavese (capo della polizia), Jesus Puente (senatore), Angela Luce (Santuzza), Gino Buzzanca (don Calogero), Laura Brown e Solvi Stubing (le due soubrettine), Francisco Braña, Dafne Calise, Mario Frera - **p. :** Fida Cinematografica / Atlantica Cinemat. - **o. :** Italia-Spagna, 1966 - **d. :** Fida (regionale).

DUE MARINES E UN GENERALE — r. : Luigi Scattini - **s. :** Fulvio Lucisano - **sc. :** Franco Castellano, Giuseppe Moccia (Pipolo), Vittoriano Vighi - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Fausto Zuccoli - **m. :** Piero Umiliani - **scg. :** Gastone Carsetti - **mo. :** Renato Cinquini - **int. :** Franco Franchi e Ciccio Ingrassia (i due Marines italo-americani) Buster Keaton (il generale tedesco), Martha Hyer (l'ausiliaria tedesca), Fred Clark (il comandante alleato), Franco Ressel, Barbara Loy, Tommaso Alvieri, Alessandro Sperlì, Alfredo Adami, Ennio Antonelli, Renato Chiantoni - **p. :** Fulvio Lucisano per l'Italian International Film - **o. :** Italia, 1965 - **d. :** regionale.

Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 111 del n. 3, marzo 1966 (articolo su Buster Keaton).

FLIGHT OF THE PHOENIX, The (Il volo della Fenice) — r. : Robert Aldrich.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati in questo numero.

FUMO DI LONDRA — r. : Alberto Sordi - **s. e sc. :** A. Sordi, Sergio Amidei - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Benito Frattari - **m. :** Piero Piccioni - **scg. :** Elio Costanzi - **mo. :** Antonietta Zita - **int. :** Alberto Sordi, Fiona Lewis, Amy Dalby, Alfredo Marchetti, Michael Trubshawe, Clara Bindi, Ann Hackett, Elisabeth Rupper, Lucy Hill, Caroline Hunro, Kin Ella, Massimo Ungaretti, Romano Giomini - **p. :** Giorgio Bianchi per la Fono Roma - **o. :** Italia, 1965 - **d. :** Rank.

L'esordio di Alberto Sordi come regista cinematografico è il naturale sviluppo della creatività dell'attore, il quale, come i vecchi comici del muto, non si limita per solito

a farsi dirigere e « utilizzare » dai registi ma interviene nella sceneggiatura e contribuisce a delineare personaggio e situazioni. Fumo di Londra *conferma anche la predilezione di Sordi, nell'attuale fase della sua carriera, per una commedia di costume fondata sulla contrapposizione fra un italiano medio attaccato alle abitudini nazionali e un paese straniero (si pensi a* Il Diavolo, *sulla Svezia). Questo scorcio di Inghilterra com'è vista da un turista distratto, tenacemente abbarbicato ad alcuni miti, è buono senza essere eccezionale. La prima parte è la migliore, sia nei rapidi « sketches » londinesi sia nella briosa sequenza del castello (dove segnalerei, per esempio, la descrizione della cena e della bevuta di whisky). Decisamente più fiacca ed insistita la seconda parte, che vorrebbe condurre alla scoperta d'una Gran Bretagna giovane e « capellona ». L'esordiente regista mostra senso del ritmo, sicurezza nella direzione degli attori e sensibilità al colore, un morbido Technicolor curato da Frattari. La menda più grossa è forse l'esitazione a spingere più a fondo il pedale comico, quasi Sordi regista avesse timore (timore del resto giustificato dal malvezzo di altri colleghi passati alla regia) di strafare con Sordi attore.* (E.G.L.).

GRANDE NOTTE DI RINGO, La — **r.**, **s.** e **sc.** : Mario Maffei - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Carlo Bellero e Emilio Foriscot - **m.** : Carlo Rustichelli - **scg.** : Antonio Visone - **mo.** : Giuliana Attenni - **int.** : William Berger (Jack Bandel), Walter Maestosi (Braccio Rotto), Francisco Moran (Black Norton), Tom Felleghi (giudice Nottinghan), Adriana Ambesi (Annette), Guido De Salvi (agente Ford), Armando Calvo (messicano), José Bodalo (sceriffo), Eduardo Fajardo (sindaco), Jorge Rigaud - **p.** : Silver Bem (Emo Bistolfi) per la European Incorporation / Fenix Films - **o.** : Italia-Spagna, 1966 - **d.** : Warner Bros.

HARPER (Detective's Story) — **r.** : Jack Smight.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati nel prossimo numero.

INTRAMUROS / THE WALLS OF HELL (Ora X. Commandos invisibili) — **r.** : Gerardo de Leon, Eddie Romero - **s.** e **sc.** : Ferde Grofe, Cesar J. Amigo, Eddie Romero - **f.** : Felipe J. Sacdalan - **m.** : Tito Arevalo - **mo.** : Ben Barcelon - **int.** : Jock Mahoney (ten. Sorenson), Fernando Poe jr. (Nardo), Mike Parsons (Papà), Cecilia Lopez (Tina), Oscar Roncal (Jocker), Vance Skarstead (il capitano), Paul Edwards jr. (Murray), Claude Wilson (il maggiore), Ely Famos jr., Angel Buenaventura, Carpi Asturias, Arsenio Alonso, Pedro Navarro, Tommy Romulo, Fred Galang, Alex Swanbeck, Jess Montalban, Ben Sanches, Reynaldo Sibal - **p.** : Eddie Romero per la Filipinas Productions / Hemisphere Pictures - **o.** : Filippine-U.S.A., 1964 - **d.** : regionale.

ISCHIA OPERAZIONE AMORE — **r.** : Vittorio Sala - **s.** : Gigi De Santis, Osvaldo Micheli - **sc.** : Adriano Baracco, Ugo Guerra, Gigi De Santis, O. De Micheli, V. Sala - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Aldo Giordani - **m.** : Roberto Nicolosi - **scg.** : Carlo Agate - **mo.** : Tatiana Casini - **int.** : Walter Chiari, Graziella Granata, Ingrid Schoeller, Didi Perego, Evi Marandi, Hélène Chanel, Vittorio Caprioli, Tony Renis, Peppino De Filippo, Angelo Infanti, Alberto Cevenini, Umberto D'Orsi, Ignazio Leone, Carletto Sposito, Anna Campori, Adriana Facchetti, Ermelinda De Felice, Edda Ferronao, Ric e Gian - **p.** : Luigi Rovere per la Cineluxor-Rizzoli Film - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : Cineriz.

LONELINESS OF THE LONG-DISTANCE RUNNER, The (Gioventù, amore e rabbia) — **r.** : Tony Richardson - **s.** : da un racconto di Alan Sillitoe - **scg.** : Ralph Brinton, Ted Marshall - **mo.** : Anthony Gibbs - **int.** : Tom Courtenay (Colin Smith), James Bolan (Mike), Avis Bunnage (signora Smith), Michael Redgrave (governatore), Alec Mc Cowen (Brown), Joe Robinson (Roach), Topsy Jane (Audrey), Julia Foster (Gladys), Dervis Ward (detective), James Caincross (Jones), Philip Martin (Stacey), Peter Madden (Smith), Peter Duguid (medico), Iohn Bull (Ronalds), William Ash (Gunthorpe), Raymond Dyer (Gordon), Peter Kriss (Scott), Anthony Sagar (Fenton), John Thaw (Bosworth), Dallas Cavell (Lord Jaspers), Anita Oliver (Alice), Brian Hammond (Johnny), John Brookling (Green), Christopher Parker (Bill), Frank Finlay (impiegato), Robert Percival (politicante), Ray Austin (Craig),

Christopher Williams, Michael Brown, Arthur Mullard, Maurice Perry, Derek Fuke, Evelyn Lund, Reginald Smith, Maeve Lesley, Canna Kendall, Douglas Robinson, John Porter Davison, Frank Findlay - **p. :** Tony Richardson e Michael Holden per la Woodfall - **o. :** Gran Bretagna, 1962 - **d. :** Medusa (regionale).

Vedere giudizio di Morando Morandini a pag. 23 e altri dati a pag. 32 del n. 4, aprile 1963 (Festival di Mar del Plata).

MADAME X (Madame X) — **r. :** David Lowell Rich - **s. :** dalla commedia omonima di Alexander Brisson - **sc. :** Jean Holloway - **f.** (Technicolor) : Russell Metty - **m. :** Frank Skinner - **scg. :** Alexander Golitzen, George Webb - **mo. :** Milton Carruth - **int. :** Lana Turner (Holly Anderson), John Forsythe (Clay Anderson), Ricardo Montalban (Phil Benton), Burgess Meredith (Dan Sullivan), Constance Bennett (Estelle), Keir Dullea (Clay jr. da grande), Teddy Quinn (Clay jr. bambino), John von Dreelen (Christian Torben), Virginia Grey (Mimsy), Warren Stevens (Michael Spalding), Carl Benton Reid, Frank Maxwell, Karen Verne, Joe De Santis, Frank Marth, Bing Russell, Teno Pollick, Jeff Burton, Jill Jackson - **p. :** Ross Hunter per la Ross Hunter Prod. - Eltee-Universal - **o. :** U.S.A., 1965 - **d. :** Universal.

MAN COULD GET KILLED, A (M 5 - Codice diamanti) — **r. :** Ronald Neame, Cliff Owen - **s. :** dal romanzo « Diamonds for Danger » di David Esdaile Walker - **sc. :** Richard Breen, T.E.B. Clarke - **f.** (Panavision, Technicolor) : Gabor Pogany - **m. :** Bert Kaempfest - **scg. :** John De Cuir - **mo. :** Alma Macrorie - **int. :** James Garner (William Beddoes), Melina Mercouri (Aurora Celeste Da Costa), Sandra Dee (Amy Franklin), Tony Franciosa (Steve / Antonio), Robert Doote (Hatton-Jones), Roland Culver (dott. Mathieson), Grégoire Aslan (Florian), Cecil Parker (sir Huntley Frazier), Dulcie Gray (signora Mathieson), Martin Benson (Politanu), Peter Illing (Zarik), Niall MacGinnis (capitano della nave), Virgilio Teixeira (ispettore Rodriguez), Isabel Dzan (miss Bannister), Nora Swinburne (Lady Frazier), Daniele Vargas (Osman), Ann Firbank (miss Nolan), Jennifer Agutter (Linda Frazier), Nello Pazzafini (Abdul), George Pastell (Lazlo), Arnold Diamond (Milo), Conrad Anderson (Heinrich), Eric Domain (Max), Pasquale Fasciano (Carmo), Brenda de Banzie - **p. :** Robert Arthur e Ernest Wehmeyer per la Universal-Cherokee - **o. :** U.S.A., 1966 - **d. :** Universal.

MARCIA NUZIALE — **r. :** Marco Ferreri.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

MICKEY ONE (Mickey One) — **r. :** Arthur Penn - **d. :** Ceiad-Columbia.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati nel prossimo numero.

MI VEDRAI TORNARE — **r. :** Ettore Fizzarotti - **s.** e **sc. :** Gianni Grimaldi e Sergio Corbucci - **f. :** Stelvio Massi - **m. :** Ennio Morricone - **scg. :** Carlo Leva - **mo. :** Roberto Perpignani - **int. :** Gianni Morandi (Gianni Aleardi), Elisabetta Wu (Liù), Enrico Viarisio (ammiraglio Aleardi), Enzo Cerusico (Farò Spampinato), Nino Taranto (padre di Faro), Raimondo Vianello (il maggiordomo), Sandra Mondaini (moglie del maggiordomo), George Wang, Lelio Luttazzi, Loretta Goggi, Danilo Massi, Xenia Valderi, Linda Sini, Pietro De Vico, Giuseppe Porelli, Germana Dominici, Rosita Pisano - **p. :** Gilberto Carbone per la Mondial Te. Fi. - **o. :** Italia, 1965 - **d. :** Titanus.

MONEY TRAP, The (La trappola mortale) — **r. :** Burt Kennedy.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

OPERAZIONE GOLDMAN / OPERACION TIDELWAVE — **r. :** Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s. :** Alfonso Balcazar - **sc. :** A. Balcazar e José Antonio De La Loma - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Riccardo Pallottini - **m. :** Riz Ortolani - **scg. :** Juan Alberto Solèr e Antonio Visone - **mo. :** Otello Colangeli e Juan Oliver - **int. :** Anthony Eisley (Harry Senet), Wandisa Leigh [Wandisa Guida] (Pat

Flanagan), Diana Lorys, Ursula Parker [Luisa Rivelli], Paco Sanz, José Maria Caffarel, Folco Lulli, Tito Garcia, Renato Montalbano, Luciana Petri, Oreste Palella - **p.** : Cleto Fontini per la Seven Film - B.G.A. s.p.a. / P. A. Balcazar - **o.** : Italia-Spagna, 1965 - **d.** : Cineriz.

OUR MAN FLINT (Il nostro agente Flint) — **r.** : Daniel Mann.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

PAPERINO e C. NEL FAR WEST — Programma composto da 10 cortometraggi in Technicolor di disegni animati: 1) **TWO GUN GOOFY (Pippo sceriffo)**, 1951-52; 2) **DON DONALD (Paperino innamorato)**, 1963; 3) **THE FLYING GAUCHITO (Il gauchito volante)**; 4) **DUDE DUCK (Paperino e il cavallo matto)**, 1950; 5) **CALIFORNY ER BUST! (I pionieri della California) r.** : Jack Kinney, 1945; 6) **UP A TREE (Paperino contro Cip e Ciop)**, 1955; 7) **DONALD'S GOLD MINE (Paperino e la miniera d'oro)**, 1942; 8) **GRAND CANYONSCOPE (Grand Canyon)**, 1954; 9) **EL GAUCHO GOOFY (Pippo il gaucho)**; 10) **PECOS BILL (Pecos Bill) r.** : Clyde Geronimi. Questo ultimo è interpretato anche da Roy Rogers e dal suo cavallo Trigger e da Bobby Driscoll - **p.** : Walt Disney per la R.K.O. - **d.** : Rank.

PER UNA MANCIATA D'ORO — **r.** : Charlie Foster [Carlo Veo] - **s.** e **sc.** : Carlo Veo - **f.** (Eastmancolor) : Ugo Brunelli - **m.** : Felice Di Stefano - **mo.** : Mariano Arditi - **int.** : Anthony Freeman, Brad Euston, Guglielmo Spoletini, Paolo Solvay, Alfredo Rizzo, Rossana Canghiari, Marco Pasquini, Franco Pasquetto, Sergio Saniotti, Aldo Bonamano - **p.** : Tiziano Longo per la Century Film - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : regionale.

POLIZEIREVIER DAVIDSWACHE (Amburgo squadra omicidi) — **r.** : Jürgen Roland - **s.** e **sc.** : Wolfgang Menge - **f.** : Günter Haase - **scg.** : Dieter Bartels e Dietrich Reinecke - **mo.** : Susanne Paschen - **int.** : Wolfgang Kieling, Günther Neutze, Hannelore Schroth, Günther Ungeheuer, Horst Neutze, Helmut Oeser, Fred Berthold, Johanna König, Jürgen Draeger, Silvana Sansoni, Hans Irle, Harald Heitmann, Günter Lüdke, Ingrid Andree, Hanns Lothar, Heinz Reincke, Herbert Malsbender, Horst Hesslin, Linda Fulda, Kurt Klopsch, Gerti Molzen, Marietta von Storen, Joachim Richert, Helmuth Kolar, Raymond Vargas, Christa Graf, Edeltraut Schmidt, Karin Büchel, Irmgard Wendt, Frank Nossack, Erna Nitter, Horst Beck, Günther Jerschke, Joachim Hammer, Marion Hartmann, Siegfried Graw, Frank Strass, Wolfgang Borchert, Christa Siems, Doris Masjos, Gerda Maria Jürgens, Frieda Michalek, Hanns Gosslar, Eddie Arps - **p.** : Hans Eckelkamp & Sohn - Ufa International - **o.** : Germania Occidentale, 1964 - **d.** : PEA (regionale).

PUGNI IN TASCA, I — **r.**, **s.** e **sc.** : Marco Bellocchio - **f.** : Alberto Marrama - **m.** : Ennio Morricone - **scg.** : Gisella Longo - **mo.** : Aurelio Mangiarotti - **int.** : Lou Castel (Alessandro), Paola Pitagora (Giulia), Marino Masè (Augusto), Pier Luigi Troglio (Leone), Liliana Gerace (la madre), Jennie MacNeil (Lucia), Irene Agnelli, Sandra Bergamini, Celestina Bellocchio, Lella Bertante - **p.** : Enzo Doria per la Doria Cinematografica - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : International Film company (regionale).

Vedere giudizio di Piero Zanotto a pag. 161 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di Locarno) e colloquio col registra in questo numero.

RARE BREED (Rancho Bravo) — **r.** : Andrew V. McLaglen.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati nel prossimo numero.

RAVAGERS, The (L'armata delle belve) — **r.** : Eddie F. Romero - **s.** : Cesar J. Amigo e Eddie F. Romero - **sc.** : E. F. Romero, Lino Broca - **f.** : Mars Rasca - **m.** : Tito Arevalo - **mo.** : Javen Calub - **int.** : John Saxon (capitano Dowling), Fernando Poe junior (Gaudiel), Bronwyn Fitzsimons (Sheila), Mike Parson

(Reardon), Kristina Scott (Madre Superiore), Robert Arevalo, Vic Diaz, Vic Silayan, Joe Dagumbóy, Pedro Navarro, Josie Sancho, Vic Vematsu - **p. :** Kane Lynn per la Hemisphere Picture - **o. :** U.S.A. - Filippine, 1965 - **d. :** regionale.

SAMBA (Dossier 107, mitra e diamanti) — **r. :** Rafael Gil - **s.** e **sc. :** José L. Rubio e Jesus Maria Arozamena - **f.** (Eastmancolor) : Christian Matras, Gabor Pogany - **m. :** Gregorio Garcia Segura - **scg. :** Francisco Rodriguez Asensio - **mo. :** Antonio Rackmann - **int. :** Sarita Montiel, Mârc Michel, Fosco Giachetti, Leonardo Vilar, Carlos Alberto, José Prada, Jean Perrier, Elisabeth Thomas, Toni Margol, Francis Duncan, Anthony Stanton, Alvaro Aguiar, José Policena - **p. :** Cesareo Gonzales P. C. / Condor Films - **o. :** Spagna-Brasile, 1963-64 - **d. :** regionale.

SANDS OF THE KALAHARI (Le sabbie del Kalahari) — **r. :** Cy Endfield - **s. :** dal romanzo di William Mulvihill - **sc. :** Cy Endfield - **f.** (Panavision, Technicolor) : Erwin Hillier - **m. :** Johnny Dankworth - **scg. :** Seamus Flannery - **e.s. :** Cliff Richardson - **mo. :** John Jympson - **int. :** Stanley Baker (Bain), Stuart Whitman (O'Brien), Susannah York (Grace), Harry Andrews (Grimmelman), Theodore Bikel (Bondarahki), Nigel Davenport (Sturdevant), Barry Lowe (Detjens) - **p. :** Cy Endfield, Stanley Baker e Bob Porter per la Pendennis Productions - **o. :** Gran Bretagna, 1965 - **d. :** Paramount.

SANTO CONTRO LAS MUJERES VAMPIROS (Argos alla riscossa) — **r. :** Alfonso Corona Blake - **s. :** Antonio Orellana, Fernando Osses e Rafael G. Travési - **sc. :** A. Corona Blake - **f. :** Manuel Gonzalez - **m. :** Raul Lavista - **scg. :** Roberto Silva - **int. :** « Santo », Lorena Velazquez, Maria Duval, Jaime Fernandez, Augusto Benedico, Ofelia Montesco, Laura Marquetti, Javier Loyola, Cavernario Galindo, Ray Mendoza, Black Shadow, Boby Bonales, Eduardo Bonada, Lobo Negro - **p. :** Tele-Cine-Radio - **o. :** Messico, 1962 - **d. :** regionale.

SCHÜSSE AUS DEM GEIGENKASTEN (Agente segreto Jerry Cotton : Operazione Uragano) — **r. :** Fritz Umgelter - **s. :** da un romanzo della serie « G-Men Jerry Cotton » - **sc. :** Georg Hurdalek - **f. :** Albert Benitz - **m. :** Peter Thomas - **scg. :** Mathias Matthies, Ellen Schmidt - **mo. :** Klaus Dudenhöfer - **int. :** George Nader (Jerry Cotton), Heinz Weiss (Phil Decker), Richard Münch (mister High), Sylvie Pascal, Hans E. Schons, Franz Rudnick, Helmut Förnbacher, Robert Rathke, Hans Waldher, Philippe Guegan - **p. :** Studio Hamburg - Allianz / Société Nouvelle des Films Astoria - **o. :** Germania Occid.-Francia, 1965 - **d. :** regionale.

SERENADE FÜR ZWEI SPIONE (Sinfonia per due spie) — **r. :** Michael Pfleghar e Albert Cardiff [Alberto Cardone] - **s.** e **sc. :** Michael Pfleghar - **f.** (Franscope, Eastmancolor) : Ernst Wild - **m. :** Francesco De Masi - **mo. :** Margot Schlieffen - **int. :** Hellmut Lange, Barbara Lass, Wolfgang Neuss, Dick Palmer [Mimmo Palmara], Tony Kendall [Luciano Stella], Heidelinde Weis, Annie Giess - **p. :** Modern Art Film / Metheus / IFI - **o. :** Germania Occid.-Italia-Spagna, 1965 - **d. :** regionale.

7 DOLLARI SUL ROSSO — **r. :** Albert Cardiff [Alberto Cardone] - **s. :** Hamed Wright - **sc. :** Mel Collins [Melchiade Coletti] e Arne Franklyn [Arnoldo Franciolini] - **f.** (Techniscope, Eastmancolor) : José F. Aguayo - **m. :** Francesco De Masi - **scg. :** Saverio D'Eugenio e Eduardo Torre De La Fuente - **int. :** Anthony Steffen [Antonio De Teffé] Loredana Nusciak, Carrol Brown [Carla Calò], Fernando Sancho, Elisa Montes, Jerry Wilson [Roberto Miali], José Manuel Martin, Spean Convery [Spartaco Conversi], Fred Warrell [Alfredo Varelli], Giovanni Manera, Frank Farrel [Franco Fantasia] - **p. :** Marlon Sirko per la Metheus Film / Albatros Cooperativa de Produccion Cinematografica - **o. :** Italia-Spagna, 1965-66 - **d. :** regionale.

SETTE MAGNIFICHE PISTOLE / SIETE PISTOLAS PARA TIMOTY — **r. :** Rod Gilber [Romolo Girolami] - **s.** e **sc. :** Giovanni Simonelli - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Victor Monreal - **m. :** Gino Peguri - **scg. :** Enrique Bronchalo del Mora

- **int.** : Sean Flynn, Evelyn Stewart [Ida Galli], Poldo Bendandi, Tito Garcia, Rafael Albaicin, Spean Convery [Spartaco Conversi], Fernando Sancho, Dan Martin, Frank Oliveras - **p.** : M.B.S. Cinematografica / P.C. Balcazar - **o.** : Italia-Spagna, 1966 - **d.** : regionale.

7 PISTOLE PER I MAC GREGOR — **r.** : Frank Grafield [Franco Giraldi] - **s.** : David Moreno - **sc.** : Fernando Lion [Fernando di Leo], Vincent Eagle [Enzo Dell'Aquila], David Moreno, Duccio Tessari - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Alejandro Ulloa - **m.** : Ennio Morricone - **scg.** : Karl Kinds e Jaime Perez Cubero - **mo.** : MacMurray [Mario Morra] e Johnny Barclay [Nino Baragli] - **int.** : Robert Wood (Gregor MacGregor), Fernando Sancho (Miguel), Agatha Flory [Agata Flori] (Rosita Carson), Leo Anchoriz (Santillana), 'Perla Cristal' (Perla), Manolo Zarzo (David MacGregor), Nick Anderson [Nazareno Zamperla] (Peter MacGregor), Paul Carter [Paolo Magalotti] (Kenneth MacGregor), Albert Waterman (Dick MacGregor), Julio Perez Tabernero (Mark MacGregor), Saturnino Cerra (Johnny MacGregor), Jorge Rigaud (Alaistair MacGregor), Harry Cotton (Harold MacGregor), Annemarie Noé (Mamie MacGregor), Margaret Horowitz (Annie MacGregor) - **p.** : Tel O'Darsa [Dario Sabatello] per la Produzione D. S. - Jolly Film / Estela Film - **o.** : Italia-Spagna, 1965 - **d.** : Unidis (regionale).

7 WOMEN (Missione in Manciuria) — **r.** : John Ford.

Vedere recensioni di T. Kezich e dati nel prossimo numero.

SILENCERS, The (Matt Helm, il silenziatore) — **r.** : Phil Karlson.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel prossimo numero.

SPY WHO CAME IN FROM THE COLD, The (La spia che venne dal freddo) — **r.** : Martin Ritt.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel prossimo numero.

STADE ZÉRO o LE CIEL SUR LA TÊTE (Allarme dal cielo) — **r.** : Yves Ciampi - **s.** e **sc.** : Y. Ciampi, Alain Satou, Jean Chapot con la collab. di Jean Reynaud e Maurice Auberge - **f.** (Scope e Eastmancolor) : Edmond Sechan - **m.** : Jacques Loussier - **f. riprese aeree** : Guy Tabary - **mo.** : Georges Alépée - **int.** : André Smagghe (Gaillac), Jacques Monod (il comandante), Marcel Bozzufi (il capitano aviatore), Yves Brainville (un comandante), Guy Tréjean (ministro della guerra), Henri Piegay (Majo), Bernard Fresson (Laurent), Guy Hauray, Christian Guillochet, Claude Lefeuvre, Jacques Santi, Pierre Collet, Béatrice Cenci, Yvonne Monlaur, Violette Marceau (Monique), Jean Daste - **p.** : Gaumont International / Galatea - **o.** : Francia-Italia, 1964 - **d.** : Titanus.

Vedere giudizio di Aldo Scagnetti a pag. 115 del n. 10-11, ottobre-novembre 1965 (Mosca '65).

STAGECOACH (I 9 di Dryfork City) — **r.** : Gordon Douglas - **r. II° unità** : Ray Kellogg.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati nel prossimo numero.

STAGIONI DEL NOSTRO AMORE, Le — **r.** : Florestano Vancini.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati nel prossimo numero.

SURSIS POUR UN ESPION (Spia S O 5, missione infernale) — **r.** : Jean Maley - **s.** e **sc.** : Michel Dubosc e Jean Maley - **f.** (Totalscope) : Claude Robin, Roger Duculot e François Franchi - **m.** : Camille Sauvage - **scg.** : Louis Le Barbenchon - **mo.** : Jacques Mavel e Bernard Bourgoir - **int.** : Jean Servais, Dany Robin, Agnès Spaak, Véra Valmont, Noël Roquevert, Wolfgang Preiss, Marc Johannes, Maurice Teynac, Gracieux Lamperti, isa Rambaud, Juliette Chevillard, Albert Michel, Fran-

çois Dyrec, Clément Harari - **p.:** Yves Benier per la Sofracine - Paris Inter Productions - **o.:** Francia, 1964 - **d.:** regionale.

SVEGLIATI E UCCIDI — **r.:** Carlo Lizzani.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati nel prossimo numero.

30 WINCHESTER PER EL DIABLO — **r.:** Frank G. Carroll [Gianfranco Baldanello] - **s.:** Peter Withe, Al Bradley [Alfonso Brescia] - **sc.:** Gianfranco Baldanello, P. White, A. Bradley - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Marcel Mascot [Marcello Masciocchi] - **m.:** Ghant - **scg.:** Lucy Win - **int.:** Carl Mohner, Topsy Collins [Alessandra Panaro], John Heston [Isarco Ravaioli], Mila Stanic, José Torres, Anthony Garuf, Max Darnell, Gay Gallway, Jan Mean, Attilio Dottesio, Ivano Staccioli, Renato Chiantoni - **p.:** Braun Novel e John Warrel per la TE.PU. Film - **o.:** Italia, 1965 - **d.:** Selecta (regionale).

UN MILLIARD DANS UN BILLARD (Allarme in 5 banche) — **r., s.** e **sc.:** Nicolas Gessner - **adatt. e dial.:** Charles Spaak - **f.** (Eastmancolor) : Claude Lecomte - **m.:** Georges Gervarentz - **scg.:** Paul Louis Boutie - **mo.:** Jean Michel Gauthier - **int.:** Claude Rich (Bernard), Jean Seberg (Bettina), Elsa Martinelli (Juliette), Pierre Vernier (Roger), Elizabeth Flickenschild (madame Blandin), Jacques Morel (l'assicuratore), Günther Ungeheuer (Schmoll), Werner Schwier (Worms), Günther Ludke (Marcellini), Marcel Charvey (Ducret), Jean-Paul Moulinot (Frank), Noël Roquevert (Picard), Paulette Dubost (Dame Bijou), Daniel Ceccaldi (capitano), Adi Berber (Max), Horst Pasderski - **p.:** Films Copernic - Filmedis / Sancro Film / Atlas Film - **o.:** Francia-Italia-Germania Occid., 1965 - **d.:** Dear-Fox.

UOMINI DAL PASSO PESANTE, Gli — **r.:** Anthony Wileys [Mario Sequi] e Albert Band [Alfredo Antonini] - **s.:** dal romanzo « Guns of North Texas » di Will Cook - **sc.:** A. Band e Ugo Liberatore - **f.** (Eastmancolor) : Alvaro Mancori - **m.:** Angelo Francesco Lavagnino - **c.:** Sergio Selli - **mo.:** Maurice Bright [Maurizio Lucidi] - **int.:** Joseph Cotten, Gordon Scott, James Mitchum, Ilaria Occhini, Emma Vannoni, Carol Brown [Carla Calò], Emil Jordan, Franklin Murrell, Franco Nero, Claudio Gora, Edith Peters, Dario Michaelis, Franco Balducci, George Lycan, Emmy Cordeen, Roman Barrett, Ivan Andrews, Harry Gerard, Wayne Clifford, Dino Denardi - **p.:** Joseph Levin e Alvaro Mancori per la A. M. Créthien Prod. - **o.:** Italia, 1965 - **d.:** M.C.M. (regionale).

UPPERSEVEN, L'UOMO DA UCCIDERE / DER MANN MIT DEN 1000 MASKEN — **r., s.** e **sc.:** Alberto De Martino - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Mario Fioretti - **m.:** Bruno Nicolai - **scg.:** Franco Lolli - **mo.:** Giuliana Attenni - **int.:** Paul Hubschmid (Upperseven - Sir Balthan), Nando Gazzolo (Kobras), Karin Dor (Helen), Vivi Bach (Birghit), Guido Lollobrigida (Santos), Rosalba Neri (Corinne), Tom Felleghi (Gibbons), Bruno Smith (M.), Mario Maffei (Duke Rubin), Tullio Altamura, Evi Rigano - **p.:** Emo Bistolfi per la European Incorporation / Roxy International Film - **o.:** Italia-Germania Occid. 1966 - **d.:** Warner Bros.

VIVA MARIA (Viva Maria) — **r.:** Louis Malle.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati nel prossimo numero.

Riedizioni

ANOTHER TIME, ANOTHER PLACE (Operazione Love già Estasi d'amore) — **r.:** Lewis Allen - **d.:** regionale.

Vedere dati a pag. 69 del n. 12, dicembre 1959.

RIO BRAVO (Un dollaro di onore) — **r.:** Howard Hawks - **d.:** Warner Bros.

Vedere giudizio di Leonardo Autera e dati a pag. 129 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1960.

TWENTY THOUSANDS LEAGUES UNDER THE SEA (Ventimila leghe sotto i mari) — **r.:** Richard Fleischer - **d.:** Rank.

Vedere recensione di Nino Ghelli e dati a pag. 74 del n. 1, gennaio 1956.

(*Segue dalla pag. 2 di copertina*)

I LIBRI

FOTO DI COPERTINA: Da *Nawang Walan*, film di marionette di Richard Teschner del 1920, che riprende un suo spettacolo teatrale di ispirazione giavanese del 1912.